

学者随笔丛刊

章贡随笔

王小盾 著

南京大学出版社

谷风 《诗经》有言："习习谷风，以阴以雨。"古人谓谷风为东风，随春化雨，润物无声。又谓谷风为生长之风，翼彼新苗，花叶茂成。此套学人随笔，作者多来自上庠，以随心、率真的笔墨，透出才情与职志，故取"谷风"而冠之，期与读者相呼应。

关于作者：王小盾，笔名王昆吾，温州大学人文学院教授。主要从事中国古代音乐文学、中国早期艺术与文化、敦煌学和域外汉文献研究。曾任教于上海、扬州、北京、成都、乌鲁木齐以及韩国首尔、日本东京。青年时期在赣东北山区劳动十年，因而养成了对田野和朴素人群的热爱。

丛书策划 张伯伟
责任编辑 胡　豪
封面设计 赵　秦



南京大学出版社官方网站
www.njupco.com
南京大学出版社官方微博
weibo.com/njupco

网络销售合作伙伴
当当网 www.dangdang.com
亚马逊 www.amazon.cn
京东商城 book.jd.com
博库书城 www.bookuu.com
文轩网 www.winxuan.com



ISBN 978-7-305-14165-2



定价：46.00元

谷風 学者随笔丛刊

章贡随笔

王小盾 著

南京大学出版社

图书在版编目（CIP）数据

章贡随笔 / 王小盾著. —南京：南京大学出版社，2014.11

（谷风学者随笔丛刊）

ISBN 978-7-305-14165-2

Ⅰ. ①章… Ⅱ. ①王… Ⅲ. ①随笔—作品集—中国—当代 Ⅳ. ①I267.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 257448 号

出版发行 南京大学出版社
社　　址 南京市汉口路 22 号　　邮　编 210093
出 版 人 金鑫荣

丛书名 谷风·学者随笔丛刊
书　　名 **章贡随笔**
著　　者 王小盾
责任编辑 胡　豪　　编辑热线 025-83594071

照　　排 南京紫藤制版印务中心
印　　刷 江苏凤凰扬州鑫华印刷有限公司
开　　本 652×960 1/16 印张 23.75 字数 320 千
版　　次 2014 年 11 月第 1 版 2014 年 11 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-14165-2
定　　价 46.00 元

网　　址：http://www.njupco.com
官方微博：http://weibo.com/njupco
官方微信：njupress
销售咨询热线：(025)83594756

目　次

杂谈

书序

附录

前　记

江西省南部有章、贡两条河流。它们分别发源于南岭山脉和武夷山脉，在赣州城边、郁孤台下会合为赣江。这是我父亲出生的地方，也是我的祖先世代居住的地方。

赣江向北奔流，越过青山无数，在鄱阳湖西分支为抚河，在鄱阳湖东分支为信江，然后在鄱阳湖北汇入长江。我是饮着这些江河之水长大的。

我出生在赣江之滨——南昌市子固路，在抚河东侧读完小学和初中，在信江边务农十年；后来负笈长江下游，就读于上海复旦大学和扬州师范学院，并在上海、扬州两地工作17年。在这五十多年间，我似乎没有离开过章、贡之水的养育。

我的母语是赣方言。尽管从17岁起，我就进入了另一个语言环境，但我一直改变不了自己的方音。我知道，这是在语言上恪守一个已经被同化的民族。因为方言意味着：本来的民族语作为底层成分进入了占领者所带来的新语言。我心中那条奔流不息的长江，总是有章、贡二水的底色。

其实，我只是在五岁那年到过一次赣州，俯望过章江与贡水。我梦中的章、贡二水，只是得自那时的印象。但这两条河流却总是在我心底呜咽，仿佛是先辈的私语。我想有所应答，于是编成这部集子，名之曰“章贡随笔”。

1991年，父亲因心功能衰竭、肺功能衰竭、肝功能衰竭在南昌辞

世，享年68岁。这位中学语文教师，用自己富有才华的生命见证了中国知识分子所特有的惊恐、贫困和艰辛。我写的短文，都是他未及看到的。为此，我向他献上这本小书。

散文



走过茂县是北川

一

地震的时候，我在成都市东南角的狮子山上，坐在五楼的宿舍里。我根本想不到会发生这样的事情。突然之间，房屋剧烈晃动起来，像颠簸的罐头车厢一样发出巨响，让人感到一种不可名状的灾难正在降临。直接吸引目光的是客厅两边的书橱：那些高大的木家具拼命敲打着墙壁，橱门时开时合，书籍噼噼啪啪地摇落下来。我本能的反应便是张开双臂去抵住橱门。但顺着书橱往上一看，我猛然明白了事情的严重性，因为我看见整个天花板都在摇动。我想起了地震，惊慌起来，改变主意，急速寻找躲藏地点。我从这个房间跑到那个房间，但见桌子太单薄，床太低，便不知不觉走近了阳台。我产生了跳楼的冲动；不过，远远看着楼下摇晃的地坪，我一阵心惊，不免退了几步，想：今天我是死定了。这念头倒使我清醒了一些。我转过身，把床上的棉被顶在头上，打开房门，沿着颤抖的楼梯急速走到楼下。

后来我问过一些人。他们的感受大致同我一样：经历了从错愕到惊惧到绝望再到庆幸的心理过程。事实上，人的心情在哪个阶段停止，完全取决于头顶上那块预制版，自己是无法选择的。有些人在惊惧当中死去了，有些人的绝望持续了很长时间，只有无奈才是人们的共同感受。这种感受会把时间拉长。所以幸存者都认为，地球摇动了半

个多小时，而不是三分钟。

二

从这三分钟开始，成都的一切都漫长起来。人们先是聚在空地上注视楼顶，久久地注视，感慨这个被称为“家”的建筑几乎变成坚硬的坟墓。人们然后相互寻找，倾诉，一遍又一遍地庆幸劫后余生。再接下来，人们就开始等待了——在用雨伞、塑料布架成的各种临时住所中，不断等待关于事件、关于亲友的消息。人们小声地说着话，显得不再轻松。

当我知道地震发生在汶川以后，我的沉重的等待就直接来自北方。在5.12这个不眠的夜晚，陪伴我的是一个借来的收音机，是成都交通台女主播孙静的声音。这是当时获取震灾信息的唯一途径，而它的全部内容都来自于时断时续的移动通信。我在四川师范大学文学院大楼门口，斜倚在一张沙发上，在昏暗潮湿阴冷的灯光下向北张望。我的目光和无线电波交织在一起，总是被阻断在成都至都江堰、至绵阳的拥挤的路途当中。

5月13日，电波终于到达了都江堰、安县、绵阳、彭州。我反复向都江堰打电话，居然打通了。有位亲戚在电话线那边说，她所在的四川水利学校倒了四幢楼房，二十多人遇难。另外得到一个消息，说彭州市有十万民众被堵在山里。接下来，我知道了绵阳的统计数字：四千多人死于地震，一万八千多人被埋在废墟当中。这些地名和数据都让我心惊。我多次到过都江堰，曾经站在安澜索桥上远望分水堤、飞沙堰和宝瓶引水口，被大自然也被人类的智慧震撼。彭州则是牡丹花的故乡。去年年底，文学院在彭州附近的彭山开年终总结会，会后游览，我和一位同事踩着脚踏船，一度迷失在雾霭蒙蒙的仙女湖中。而今年1月，当那场著名的大雪降临的时候，我和教研室同仁住在安县

的罗浮山上。我去山上看了羌寨；此前一天，则绕道绵阳，特地参观了这座“科技之城”和“国家环境保护模范城市”。这些经历使所有痛楚都更加生动。因为那美丽如画的山水街道和画中之人历历在目。“好年轻的老师啊！”我不断想起那位亲戚的叹息。我很难想象记忆中的那些鲜活的生灵会遭此涂炭。

5月14日，我的目光进一步到达了汶川和北川。这天我回到令人晕眩的五楼宿舍了。打开电视机，看到温家宝总理走进北川的画面，同时也看见了北川的城市废墟，看见武警部队乘冲锋舟从水路向汶川县城开拔。但是，五十多个小时过去了，我最挂念的那个地方却没有消息。它在汶川和北川之间，在崇山峻岭当中，无法推测它是否被灾难摧毁。有报道说，当天中午，空降兵从五千米高空向它跃进了；但没有任何报道做更具体的描述。

三

我牵挂的地方是茂县。2007年10月下旬，我曾到过这个心仪已久的地方。

2006年，当我迁居成都的时候，万光治教授就对我说：四川最美的地方在岷江上游。从都江堰往西北走，沿着岷江走，可以看到世界上最好的景致。我相信他的话，他是西部民歌、四川风光和巴蜀美食的专家。

我为这次出发做了一年的准备。2006年10月，在两位院长的支持下，我组织了一个关于民族文化遗产的座谈会，到会的有18位少数民族学生。按要求来的都是04级、05级的学生，都会说一种民族母语。但是，除藏、彝、羌、苗、蒙古、仫佬等民族的学生以外，还来了一位回族女生。“你会说哪种民族语呢？”我问。她回答说：“会阿拉伯语。”停了一下又说：“主要是想参加。”她的话使我们的座谈轻松

起来。

座谈会的主要议程是论证一份关于民族文化的调查提纲。这提纲是我和彝族学生阿鲁军长一起设计的，包含500多个问题，分属“村庄、家族及其历史”、“人生礼仪”、“生活”、“信仰”、“科学艺术”五个部类。我鼓励大家利用这份提纲来向自己的长辈学习，同时也用民族学的经验来修正这份提纲。半年以后，同学们纷纷交卷了，其中做得最好的是羌族青年沈德康。他提供的问卷值得核实和补充。

这样一来，我和沈德康就踏上了探访羌寨的路程。在一个晴朗的星期天早晨，我们乘上了茶店子至茂县的长途班车。沈德康很兴奋，在车上就拿出任乃强的《羌族源流探索》来同我讨论。我们都同意任乃强的观点：今东北内外蒙古、西北青康藏高原、西南云贵等地区由古至今各个少数民族，都是从古羌族分化出来的。而拥有30万人口的现代羌族，则是其中保留古羌人传统文化最多的一支。我们也透过车窗，看悬崖之下的岷江如何在山的折皱中流动，串起许多高山深湖。若用悠闲的心情看，每一处景致都极其美妙。车过都江堰，就是汶川境内的漩口、映秀、银杏、绵虒了。在这里，山势越来越雄奇险峻。引人注目的是路边出现了大面积方格状的水泥条，它们像一张张大网，网住了有可能塌方的山体。这些被人工束缚的山体让人感到悲壮和惨烈。正是它们，在七个月后纷纷被地震引爆。

下午两点多，我们到达茂县县城。在城里转了一圈，吃了两份洋芋糍粑，我买了一个背篓，装满食物，又继续赶路了。我们先是坐出租车，后是步行，晚上九点才到达目的地飞虹乡深沟村。沈德康的家就在这里。他告诉我：深沟村海拔2500米，到岷江河谷的垂直距离超过2000米，山路狭窄高远，犹如李太白所说的“鸟道”。多少年来，羌族人就是踩着这条“鸟道”外出砍伐、交易、上学、打工的。我知道，这条“鸟道”事实上也是羌族文化的堤防。羌族人总是住在高山顶上，所以有人把它称作“云朵上的民族”。但这其实是一个令人心酸

的比喻。因为“云朵”云云意味着：对于饱经战乱和水患的羌族人来说，他们的核心利益一直是安全，而不是富足。



深沟村(右下)和它的“神树林”(左上)

深沟村大约有60户人家，全是羌族。村庄坐落在山坡上，房屋集中分布在坡度柔和的拱梁处，四周是村民耕种的田野。村庄北面，也就是接近山顶的一面，有一长条茂密的森林，是人们祭祀家族的地点，人称“神树林”。在这个青石垒砌起的村庄，我们度过了一个快乐而充实的夜晚：围坐火塘，同沈德康父母把酒闲话桑麻。第二天，我们在村里走家串户，访问了一位又一位老人。我们走进乡村小学，看几个年级的学生拼坐在一间祠堂般的大房间里上课，唯一的教师就是沈德康的父亲。我们回到昨晚走过的山口，仔细观察四面高大的岷山——东边的三尖山、西边的凤凰山，以及弯弯曲曲的山路。这些道路和山体同色，就像是山上的绳纹浮雕。而山体也是裸露的，岩石披离，只有矮小稀疏的灌木覆盖。

在这个开阔的山口，沈德康同我谈起了“神树林”。他说这是深沟

村人的生态屏障，而不只是祭祀和游乐的场所。在村民看来，林中之树不可砍伐，因为它们是“神树”。祖先的骨灰就是撒在神林里的，所以冒犯神林就是亵渎祖先和神灵。小时候他喜欢在神林里奔跑，在大树下唱歌、摔跤，采摘雨后遍地的蘑菇。他还说起《阿坝州州志》所记载的三组数字：1950 年代初期，岷江上游山区有林地 220 万公顷，活立木蓄量达到三亿四千多万立方米。1955 年，这个地区的年采伐量不过 12 万立方米；但在 1950 年代末期，年采伐量增至 290 万立方米。到 1980 年代初，森林覆盖率由 1950 年代初的 30％降至 18.8％，可利用木材蓄量只剩下一亿八千万立方米。说到这些数字的时候，这位快乐的青年眼神忧伤。我知道，他想说，雄伟的山川是贫瘠的，美丽的村寨是落后的，错落有致的农家是冷清的。收成不好，人们不再种植青稞、小麦等传统农作物了；当经济作物也变得收益不大的时候，村民纷纷外出打工了。说羌语、喝青稞酒、跳莎朗舞的日子因此远离了羌民。



深沟村的小学生

2008 年 5 月 12 日，当我逃离摇晃的宿舍楼，得知震中位置的时

候，我首先想到的就是深沟村。我牵挂那座高敞的小学教室。那么大的跨度，那么旧的墙，它是否能经受高山的震动？我牵挂那些老人，他们可能停留在家里。那么窄的路，那么陡的台阶，他们是否能及时逃出危房？我还牵挂整个村庄。我想起那些神秘而沉默不语的砾石之山。那么脆弱的一群房屋被它们抱在怀中，是否会受到巨石的伤害？我向沈德康打了许多电话，终于得到一个令人宽慰的回答。他说他的家人没有伤亡，整个村庄也没有伤亡，只是房屋全部受损，墙体遍布裂纹。我想，我们也许应该感谢村后那片“神树林”——这个羌族古老信仰和智慧——的庇护。

四

我们在深沟村住了一天，接下来辗转走了几个地方。第一天走下一座山，爬上另一座山，经过卡佐梁子到达浅沟村，采访了一位巫师。第二天，我们从浅沟村下到山脚，乘拖拉机到达松基堡，然后换乘另一辆拖拉机到达黑虎乡大河坝。晚上，我们摸黑走了很长的路，见了一位羌族的“懂人”（村里对文化习俗懂得最多的人）。第三天，我们拦了三次车，经黑虎峡谷口、沙坝到达黑水，在黑水县城访问了文化局干部。这意味着，我们选看了三种羌族文化的标本。

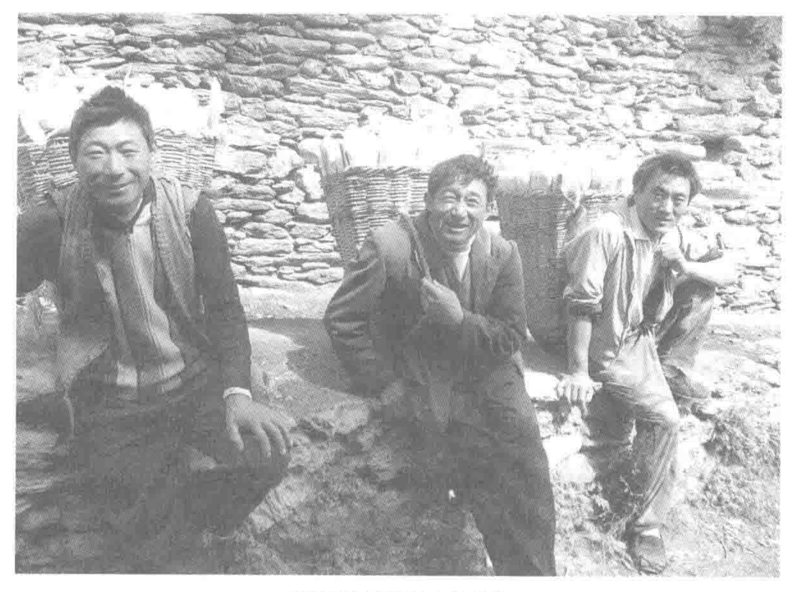
羌族是中国最古老的民族。从距今三千多年的甲骨文看，“羌”作为族名，早就代表了一个较稳定的人群。语言学家认为，羌语跟汉语分化的时间在三千年到四千年以上，羌语内部的方言分化也有一千五百年的历史。这两种分化都反映了“羌”作为一个文化共同体的独立。但是，羌族始终没有文字。也许由于这个原因，它不断地同化于其他民族，特别是与之有亲缘关系的汉族和藏族。当汉族人口达到12亿、藏族人口超过540万的时候，它只有30万人。按照一位民族学家的说法：羌族是中国最大的输血者，他把自己的血液输送给了其他民族。

现在的羌族人继续走在被同化的道路之上。大专学生和农民工是其中的先驱。而浅沟村的巫师（羌族人称“释比”或“许”）则代表了另外一种典型。这位释比姓肖。初见面时，他总是狐疑着敷衍我们的问话。沈德康认为：他猜测我是一个精通魔法的端公，害怕我套出他的生辰八字再施展法术。后来，几杯酒下肚，肖的话才多了起来，谈起了羌族的说唱经文和风俗禁忌。不过，当我们要求他把经文念一遍的时候，他念出来的却是一大篇汉文。原来，他是汉族端公的学生，是用汉族的法术来驱除羌族鬼祟的。对于浅沟村来说，这是一个重要的文化标志：不仅羌语基本失传，而且，连巫术和施行巫术的器具仪式也已经汉化了。

相比之下，黑虎羌人属于另一种类型。黑虎古称“黑猫”，在汉代记录中被描写为“依山居止，垒石为室”的狩猎部落。他们居住在二十里峡谷两边的悬崖峭壁之上，因战争习惯，至今保存了几十座石砌的碉楼，同时也保存了特有的羌族语言和风俗。我们拜访的“懂人”是释比的后代，他从小耳濡目染，对羌语和羌族的历史、风俗、歌舞都有很深的了解。他说：“所有汉语词都有对应的羌语词。”我对这句话十分好奇，于是举出“角、亢、氐、房、心、尾、箕”等一批星名请他翻译。他的回答是：羌族的体系不一样，有另外一批词。

走出黑虎峡谷，往西一百公里就是黑水县城。黑水县有近六万人，据说其中92%是藏族。但这里的藏族人在支系归属上不甚明确，应当说是羌族和藏族的过渡。比如黑水藏人往往自称“尔麦”或“阿尔麦”，而这也正是羌族人的自称。“尔麦”的读音与羊叫声相近，而“羌”字的本义就是“西戎牧羊人”。黑水县所申报的非物质文化遗产有两个代表项目：一是铠甲舞《卡斯达温》，二是羌笛。这两者都和羌族文化有关。羌笛是羌族的代表乐器，而《卡斯达温》则是同狩猎、征战相联系的仪式歌舞，一般认为它来源于古羌人在游牧、狩猎过程中产生的祭祀礼仪。茂县赤不苏地区的羌族人把它称作“克西格拉”，即

“大葬舞”。《卡斯达温》的音乐形式是二部歌，其流传地域恰好是羌语北部方言地区，即黑水县的尔麦人聚居区与茂县的赤不苏地区。在黑水县尔麦人聚居区中有“石碉楼乡”，其地名也反映了羌族的习俗。从石碉楼乡往西北走有知木林乡。知木林人自称自己的语言有一多半“通羌语”——其实，他们说的正是羌语北方方言的茨木林土语。



背背篓的深沟村村民

就这样，我们在羌族人居住的地方快乐地奔波，也快乐地采集。这是高海拔地区，每向上攀爬一步我都会气喘吁吁；但沈德康却总是在我前方轻松地跳跃，背负着我们两人的行李。这里的山路非常陡峭，从浅沟村下山的时候，我的脚趾因淤血而变成了黑色；但我来不及感到疼痛，因为沟中传来了割草人婉转的羌歌。进入黑虎峡谷后，我已经浑身汗湿了；但我看到了一番奇异的景色：山谷幽深而绵长，在一束束阳光的照射下，山野中的黄金柴红得鲜艳，石砌的碉楼则挺拔而庄严。我不由得忘记一切，产生了融入其中的冲动。事实上，这种种美好的记忆都是我后来牵挂茂县的缘由。今年 6 月下旬，我从网上读到了一

篇《抗震救灾采访手记》，这思念就更加深沉起来了。《采访手记》说：“深沟村是茂县飞虹乡的一个小山村。地震中该村通往外界的道路中断，政府组织的救灾物资根本运不进村子里。每有救灾物资分配下来，村子里的村民便组织一支几十人的物资运输队伍从乱石堆中徒步把物资背进村子。这支队伍中有青壮劳动力，也有妇女和儿童，几十里的山路每往返一次要一天的时间，但从他们脸上我们看不出抱怨和放弃，看到的全部是理解和坚强。在半山腰和他们告别，目送他们负重前行弯曲的背影，瞬间涌上我心头的除了默默的祝福还有深深的感动。”

我于是给沈德康发了一条短信，说：“明年我们要再去茂县。”

五

其实，我不仅想再去看看茂县，而且想去看看北川。根据羌族史诗《羌戈大战》的记述，羌人是在南迁过程中逐步定居于岷江上游的。首领阿巴白构的大儿子定居于格溜（今茂县），二儿子定居于热兹（今松潘），三儿子定居于夸渣（今汶川县），四儿子定居于波洗（今理县薛城），五儿子定居于慈巴（今黑水县），六儿子定居于喀书（今汶川绵虒），七儿子定居于尾尼（今映秀娘子岭），八儿子定居于罗和（今都江堰市），九儿子定居于巨达（今北川县）。值得我们注意的是长子、幺子的定居地茂县和北川。茂县成为羌族人最大的聚居地，全县 11 万人口中有近 10 万人是羌族；北川则是全国唯一的羌族自治县，地震前有 9.1 万羌族人。羌族三十来万人，主要就居住在茂县和北川。

北川和茂县相邻，也和安县相邻。我两次走到过北川的边缘，却止步了。我为此感到深深的遗憾。

我的确应该看看震前的北川，因为我看到过震前的茂县。我看到，政府在震前已经免除了茂县人的农业税，已经花 130 万元修筑了一

条通向云朵上的深沟村的公路，已经在采取措施退耕还林，每退出一亩地奖励两百多元。这不仅改变了村寨的生态环境，改善了各乡镇的干群关系，提高了人民对政府的信任度，而且直接加强了群众抗灾自救的能力。我因此知道，能够庇护羌族人的不仅有“神树林”；同时想到，这次地震将强有力地影响羌族人的历史。

我不是民族学家，仅仅是出于某种历史学爱好走进羌寨的。出于同样的爱好，我也曾在藏、彝、傣、京、哈尼、东干、蒙古、维吾尔、哈萨克等民族的村寨或帐篷中居住。过去这样做，是缘于“礼失求诸野”的目的；但我现在改变了，因为我不再相信朝、野之间的界限有多大的意义。在我看来，虽然这些民族像是生活在汉族的边缘，但从历史的角度看，却不妨说汉族或华夏族也生活在他们的边缘。走进三星堆、金沙等博物馆，我们会看到许多饱含西南特色的文物；来到西南民族大学彝学文献中心，我们会看到成千上万卷毕摩的经书；翻开《华阳国志》，我们面前展开的是一部巴蜀本体的历史。考古学成果证明，中国文化有区系，有类型，发展的线条并不单一。民族学认为，在文字以外，所有人群都有一部口述的文化志。而历史学却与此不同。历史学是建筑在文字记载之上的，是重视“起源”和“传播”的。这样一来，它就有“中心”这个成见，有“话语权”这个痼疾。当历史学成为强势学科的时候，中国文化的历史就被肤浅地描写为汉族中心或帝王中心的历史。这种历史观不值得苟同。

为此，我打算用我熟悉的汉字，来记录西南民族口耳相传的那些信仰和知识。我们那五百道题的调查提纲，就是围绕这个目的设计的。我们将用虔敬的心，记录西南民族的过去和现在，记录这些民族的物质的和非物质的文化遗产，记录他们生活和生产的点点滴滴、思想和表述的点点滴滴、每一个地区每一群人的点点滴滴。我相信，他们的文化特色不是为观光、为表演、为换取金钱而存在的；相反，它是民族本身，是民族的生存智慧和历史。而这段历史也不能理解为华阴文化史

或中原文化史的附庸。我因此设想：假如我们没有能力来保护这些民族的文化，那么，我们就用自己最大的力量来记录这些文化。这是重建民族文化的必由之路。而且，当这种记录积累到一定程度的时候，当我们把几百个“懂人”、几千个“懂人”聚集到一起的时候，我们势必会颠覆过去的人用汉字书写的历史。

所以，我们下一个目标就是北川，相信会有很多朋友和我们同行。

写于 2008 年 6 月

沙漠书店

经历过沙漠的人，对“贫瘠”这个词会有切身的体会。因为沙漠为贫瘠提供了一个极端的例证。干燥的沙粒像海洋一样无边无际，侵蚀一切，窒息一切，用柔和的黄色沙浪掩盖了浩瀚的严酷。这里没有一滴水，没有一棵草，除苍黄之外没有别的色彩，除热风之外没有别的声响，甚至蓝天和白日也全被昏沉沉的尘雾遮蔽了。而且，这里根本没有路，踏在沙丘上，再矫健的步伐也是软绵绵的。走进沙漠，每走一步都禁不住回头张望，仿佛一步步远离了生还。在这里是不必指望救助的——能救助生命的只有生命，而沙漠是没有生命的地方。沙漠的贫瘠简直是绝望的贫瘠。

中国最大的沙漠在塔里木盆地，古称“流沙”，今称塔克拉玛干大沙漠。昆仑山和天山分踞在它的南北两侧。它的面积几乎等于这两座大山脉的总和。我曾经用五十多天时间，沿着沙漠边的古道绕行一周，总的体会是：沙漠比不毛之地还要贫乏。在面向沙漠的这一侧，天山和昆仑山都裸露着赤色的山体，是可以称作“不毛之山”的；但在山顶上毕竟存有一小片白皑皑的积雪和亮晶晶的冰河——存着水的种子。到了每年一度的融雪期，冰雪的一部分会转成液态，流到山麓，成为沙漠中的地下水。这些地下水便是大山赋予人类的希望。它们可以养活一些顽强的生命——譬如胡杨和红柳——逐渐形成绿洲。

在古代人的心目中，沙漠一直被看作“绝域”。这是一个令人恐惧的字眼，我想，它必定产生在沙漠腹地。倘若以沙漠边缘的山地为立

场，那么，我们仍不妨称之为“贫瘠”。因为从这里看去，沙漠中毕竟有一些生命的岛屿。尽管渺小、零散、易于覆灭，但它们无疑代表了对于死亡的克服。

我不是探险家，只能沿着岛屿旅行，一天又一天地在这些渺小的驿站之间疾走。路上很累。天气晴朗的时候，或可以观看车窗外持久不变的灰黄色的地表，不断期待一群枯死的胡杨或一块残颓的矮墙，用关于生命史的想象来排解漫长的无聊。但若遇上沙包，便须握着铁铲、抬着木棒走下车来，一米一米地把车身架上较为平实的路面。若是遇上沙漠风暴，则只好等待了：等待尘雾留出某种必要的能见度，等待那足以举起一座山丘的飓风渐渐平息。总之，每天都要到饥肠辘辘、望眼欲穿的时候，车窗外才会出现一片树林的剪影，出现稀疏的灯火，听到人声。沙漠中的生命，是怎样的贫瘠和珍贵呵！

但是，假如车窗外出现的是一串白闪闪的路灯，假如路灯下排出了一列平整的房屋，假如在房屋间有一块“新华书店”的醒目招牌缓缓掠过，车里那憔悴的人儿，又会有怎样的感受呢？

这时候会是我们在沙漠中的节日。届时一定会有人惊呼起来，教所有疲惫的眼睛顿时发亮。饥渴会倏然停止，人们会忘掉肤浅的皮肉之欲。这是可以想象的：书，分明意味着富足，何止是摆脱贫乏？

幸运的是，我在很多沙漠绿洲中，都看到了这样的书店。

在沙漠腹地，我们足迹所到最偏远的地方，有一个叫且末的小镇。它是中国第二大县，地广人稀，在 14 万平方公里的土地上仅有 4 万多人口。它曾经是汉代西域三十六国之一，历史悠久。县城旁边有一个西周时代的墓地叫扎洪鲁克。站在墓地的沙丘上可以远远望见已被黄沙湮没的且末古城，令人产生隔世之感，恍恍惚惚地惆怅起未来的沧桑。且末人豪爽得古拙，喜欢用一遍又一遍的双杯酒不停地灌溉来客。那一天，我扶着醉，有心无心地撞进了县城的书店：一间灰暗陈旧、完全不起眼的砖房。

但是，我马上就大汗淋漓起来：这间小屋里，居然有那么多北京、上海也未必买得到的好书。

这里的《庾子山集注》是1980年的北京印本。这里的《清朝开国史研究》于1981年来自辽宁。这里有上海古籍社出版的全套阿英小说资料。这里的《山海经笺疏》、《初学记》、《方言笺疏》都卖1985年前的老价格。这里还有科学出版社的历年《天文普及年历》。尤其令人惊异的是，几册中国书店的《古书字义用法丛刊》整整齐齐地排在书架上，用五种《古书疑义举例》和两种《经传释词》显示了沙漠人同考据学的某种关联。……我忙不迭地把选中的图书摆满了整个柜台。

这时候朝店墙上瞥了一眼，注意到一张“谢绝赊账”的纸条。不免发问，回答说是“都是熟人，不好意思”。又曼声补充一句：“这些书放了十多年了。都被人看过了，没买。”我于是有点动情。且末人很穷，我知道，赊欠是不得已。又想到：十几年前，这里是机动车根本到达不了的地方，图书必是用马匹和骆驼运进来的。我不由得感慨起来：这些衣食简陋的且末人，为什么能够不惜人力和畜力、也不畏饥寒地去追求图书呢?

在沙漠北线，我曾经有过一次可观的图书收获，那是在库车——古龟兹王国所在地。这是一座具有典雅的维吾尔风韵的小城。柜台都不大，但书很丰富。在县新华书店，有厚厚的《库车县志》；在克孜尔石窟，有一大批关于石窟艺术的学术论文集；在龟兹宾馆，有成套的“丝绸之路研究丛书”以及各种画册。我购书兴致正浓，新疆电视台编导谭朝晖却对我说：“留一点钱，到南疆去买书。”我若有所悟，遂稍事收敛，把期盼留给了沙漠南线。

走下帕米尔高原，果然觉得南疆的书店不同凡响。

在古于阗国所在地和田，我看到了沙漠中的第一书城。这家书店同大街上的各式玉店遥遥相对，是一座三层楼的宽敞建筑。楼下一层维文，二楼一层汉文，三楼再加一层图片，各式图书琳琅满目。我提

着一包书回到旅店，同行人无不称羡。——正是刚到过中亚枢纽塔什库尔干的时候，一本民族出版社的《基础波斯语》，遂有不下于和田羊脂玉的魅力；至于岑家梧的《中国原始社会史稿》，则属价廉物美，只要四毛九分。

于阗的书店设在新城和旧城的交界处，是一座新砌的小砖楼。其风格有如这座胡杨般的小镇——用不断增殖的新生命包裹着古色古香的内核。采访书店的活动安排在等车的间隙，不料底层的维吾尔语图书就教我上不了楼梯：多种多样的工具书，例如《土耳其-维吾尔语词典》和《汉维对照历史词典》，使向往古西域的心思流连。

民丰古称尼雅。按计划，我们的旅行目的地是县城五十里外的伊斯兰教圣地——沙漠深处的尼雅大麻扎。到达民丰的时候天色已晚，匆匆赶到书店，恰是店门关闭之际。这是一间小平房，光线昏暗，书架上有很多伊斯兰教典籍。营业员似乎也有慈悲心情，说是“不好意思。你来得太晚了，看不见了，也要关店门了，就给你打对折吧”。这倒让我真的“不好意思”起来，赶紧选了一本《宋人话本七种》告辞。

若羌与且末毗邻，南有阿尔金山，东有罗布泊，是中国第一大县。这里人懂得利用文化资源，在旅店，就有由当地邮局发行的《丝路古道秘境》、阿尔金山自然保护区编写的《神秘的高原盆地》等书出售。但书店不好找——一大早，我好不容易敲开了位于镇中心的一个单门脸的小房间。可惜汉文书不多。为免主人扫兴，我便挑了一本《掌相古法今谈》。想不到签票的时候她伸出一双巴掌来，说：“你们汉人会看相，是吗？”我只好胡诌了一通情人如何云云。未料弄拙成巧，她诚实的面庞上居然浮起了灿烂的笑容。

比较起来，吐鲁番的书店是最富文化气息的：有一大批关于吐鲁番的书籍，又有两架降价书柜和一架线装书柜。印象中，降价书大都是政治宣传品，线装书则大都是中国书店印行的，包括《石渠余记》、《雪

桥诗话》、《西陲总统事略》、《金石录》、《暖红室汇刻传奇》、《春秋正义残本》、《黄氏逸书考年谱五种》。 一个小时后满载而归，除《吐鲁番坎儿井》、《吐鲁番学研究论文集》、《高昌回鹘王国的社会与生活》、《第四纪干旱地区气候研究》以外，我还买了一部线装的《殷契通释》。

走遍塔里木盆地，只有一处令人失望——这就是库尔勒。 这是一座高楼林立、城市雕塑触目皆是的新型石油城市。 书店气派很大，有一大柜人体艺术书、一大架命相书、两大架服饰书。 但也许是因为书店的历史太短吧，也许是因为城里的汉族人太多了吧，在这里，我竟然无功而返。

现在在我的书架上，有三排披着沙漠尘土的图书。 它们是一支规模不大的军队，在数量和质量都未必比得上滇军与藏军，但这是最富人情味的一支，纪念着错落有致的沙漠古风。

它们来自许多超级市场式的书店。 店面是灰蒙蒙的，店内的布置是随意的：不讲究分类，但每本都放在你随手可及的地方。 掌管它们的总是一些和蔼而儒雅的美丽女人，大眼睛，高鼻梁，写一手漂亮的维吾尔文字。 我总觉得她们是在两种民族传统间摇摆。 她们属于一个拥有悠久的贸易历史的民族，同时属于一个热情好客的民族。 她们好像决心要按前一种传统进货，但按后一种传统经营——像沙漠里其他称职的主人一样，讲究用好菜待客，使宾至如归。 远方的读书人，在这里总会有特别的收获，感受到特别的温馨。

在和田，我有一次失窃的经历。 那是风尘仆仆地到达书店的时候，两个维吾尔青年看我好兴致，便挨近身来，介绍这本，推荐那本，让我感到口袋里的一叠信件不翼而飞。 但过一会儿，它们又出现在我的背囊里了。 我不禁诧异地抬起头来。 好家伙，那远去的人影，居然回过脸，热情地向我眨了一下眼睛。

我常想：西藏的好书集中在拉萨，云南的好书集中在昆明，但新疆的好书为什么会遍布绿洲呢？ 这是我想不清楚的问题。 也许是因为汉

文化的渗透吧？ 是，也不是。 西域从来就是各民族杂居的地方，是吸收外来文化成为习惯的地方，很多人都会使用包括汉语在内的好几种语言；但任何人都不敢说，汉文字在这里代表了一种水平较高的文明。

在沙漠的书店里，最好的图书绝对不会是汉文的图书。“好”是对于知识价值的判断，无非是指凝结了艰巨的劳动，有个性，因而有实在的知识用途。 从这一角度看，沙漠拥有最好的书店——因为其中大半个世界是由这样的读物构成的。 面对那些我看不懂的《江格尔》、《玛纳斯》、《突厥语大词典》、《福乐智慧》们，我总是由衷地抱憾。 我知道，它们大多是中亚民族的口碑历史。 随便拿一本，就是几十代人的集体创作，凝聚了几百年、上千年的文化。

逛过沙漠书店，我的消极感受是不再为汉语感到乐观了，我的美妙收获却是不再为历史学感到悲观。 历史学是什么？ 有人说：是包袱，是没有用的东西。 但我深信，草原民族和绿洲民族会作出相反的回答：是民族的生命和灵魂。 沙漠里的书就是这样写着的：你可以灭绝一个民族，剥夺他们的食物和牲畜，但绝不可能灭绝他们的史诗。 一部《江格尔》，土尔扈特人曾经气壮山河地唱过它，从阿尔泰山唱到伏尔加河，又历尽艰辛把它带回来，让准噶尔人、和硕特人、杜尔伯特人齐声歌唱，唱出成百上千个版本。 在伊犁河畔的一个特殊的小镇——察布查尔锡伯自治县爱新舍里镇，我见过一位民间的史学家。 他的祖先来自辽宁，乾隆年间，经过万里长征到达伊犁戍边。 现在，辽宁的锡伯人只会讲汉语了，但他却在这里不屈不挠地用锡伯文写作锡伯族的史诗。 他的创作动机很简单：“历史是一个民族最宝贵的东西，它可以教育后代克服困难，顽强地生活。”我猜想，沙漠里的人大概也是这样：为着顽强地生活而珍惜自己的以及别人的历史。

但库尔勒的那一幕，却是我始终不能忘怀的。 这里是我们最终摆脱沙漠的地点。 那高耸的楼房以及华丽的霓虹灯，曾经使我们欢呼雀跃。 但为什么一走进书店，我又会联想到沙漠呢？ 看见那铺天盖地的

黄色的、粉红色的汉文书面，我为什么会联想到严酷的温柔呢？ 记得我在楼下的民族语书柜前停留了很长时间，不断惋惜自己是个文盲。其实我很想买一本看不懂的图书留作纪念，但犹豫再三，我终于没有买。 也许，我是想借此刻下一份关于贫瘠的记忆。

写于 1994 年 9 月，原载《书城》1995 年第 2 期

渥巴锡

今夜，在淡薄的晨曦中，
卡尔梅克三万帐，
离开萨尔马，向吉尔吉斯匍匐前进。
为了摆脱俄国官吏的奴役，
为了不再像鹧鸪鸟那样
在我们的草原上受着宰割煎熬……

——谢尔盖·叶塞宁《叶·普加乔夫》

一、注　释

1994 年 7 月，我在阿尔泰山麓再度阅读了这首关于造反者的诗篇，并为此做了一次小小的登临。 正是夕阳西下的时候，喀纳斯湖升起晨曦般的雾霭，山间流动着蒙古族吹奏乐器楚乌尔所特有的悲怆音调。我朝落日的方向一点点望过去，看高耸的雪松和桦树在霞光中熔化，看浓密而低沉的云彩变得鲜红，看哈萨克斯坦草场的白色毡帐和黄色木屋在远方时隐时现，诗句便把我的思绪织成一个故事。 故事的主人公叫作渥巴锡，他是从俄国迁往中国新疆的土尔扈特人（“卡尔梅克”人）的领袖。 我能生动地感受到他的存在。 他同我一样，有一张黝黑而平板的蒙古人种的脸庞。

毫无疑问，叶塞宁和渥巴锡都曾像我一样瞭望夕阳。 他们所看到

的，正是我眼前的这一片景致。他们的思绪应当也同我一样。我于是有一种身临其境的感觉。在我和叶塞宁的共同的想象中，一群衣衫褴褛的土尔扈特人此刻到达了伊犁河流域。这里曾经是他们的故乡，是准噶尔蒙古人的居住地。但现在是渥巴锡最绝望的时刻。连续八个月的饥饿、寒冷、疲惫和惊恐，已经使所有土尔扈特人的神情变得麻木。俄罗斯把戏收场了，中国把戏于此拉开帷幕。诗中所记述的故事，从此在中国传颂得如火如荼却又鲜为人知。

我忽然看到，在渥巴锡身后，影影绰绰地站立着十几万已经牺牲的血肉之躯。我不由得颤抖起来，产生了把故事重述一遍的冲动。我于是把目光收回到面前的阿尔泰山。我知道，1630 年左右，土尔扈特人正是从这里出发迁往伏尔加河流域的。那时渥巴锡还没有出生。那时西伯利亚一带已经先期到达了许多哈萨克人。那时的土尔扈特人被新邻居称作“落伍者”，遂按其音读获得了“卡尔梅克”一名。在 1935 年以后的俄罗斯地图上，我们可以时断时续地看到“卡尔梅克自治共和国”这个陌生的名字。

“卡尔梅克”，一个已被人们淡忘的名字，标志了这个悲惨故事的起始和终结。

二、登上汗位

渥巴锡的存在是从一个暗淡的冬天开始的。1761 年 1 月 21 日，他成了土尔扈特人的最后一名汗王。这时他的年龄大概在十七岁至十九岁之间。接下来的记载也有一小段空白——正式的任命消息等了一年半才迟迟下达，直到 1762 年 10 月 29 日，俄国政府才召集土尔扈特领主和宰桑官，宣布汗国产生了新总督的决定。同时宣布的，还有汗国行政机构扎尔固必须接受俄国政府监督的命令。

许多证据表明，渥巴锡是缺少锋芒的人物。他似乎顺从地接受了

令人难堪的一切。长官那颜在草原、顿河与彼得堡之间奔走，企图借助俄国人的力量争夺汗位和牧帐；另一个那颜家族则从彼得堡返回草原，自称是引导土尔扈特人皈依东正教的领袖。渥巴锡对此保持了缄默。在他看来，觊觎汗位的伎俩是司空见惯的；何况刚从东方的伊犁传来一个惊天动地的消息：清军灭了准噶尔王国。——一场关于汗位的钩心斗角，划时代地葬送了数十万蒙古人的生命，也葬送了准噶尔民族的独立。

蒙古曲子曾经歌唱汗的尊荣："你若做皇帝呵，多敌行俺做前哨，但掳得美女妇人，都将来与你。野兽行打围呵，俺首先出去围将野兽来与你。如厮杀时违了你号令，并无事时坏了你事呵，将我离了妻子家财，废撇在无人烟地面里面。"此时渥巴锡是懦弱的，他对如此尊荣表示了不屑。

三、草　原

腾格里是穹庐，合扎儿是毡毯。天地作证，渥巴锡像所有游牧人一样，十分关心他的草原。

这是可以称作"肥美"的那种草原。它的西北部是水草丰沃的顿河与伏尔加河流域，渥巴锡的毡帐斡耳朵就设在伏尔加河南岸。它的北部是乌拉尔山脉，清澈的乌拉尔河从山上汩汩流下，向南贯入里海。它的东部是渐渐高起的哈萨克丘陵，丘陵间的湖沼星罗棋布，山上长满了雪杉、马尾松、桦树和丛柳。它的南部是空旷的土兰平原，巨大的咸海像是其中的明镜。渥巴锡用马步测量过自己的领地：自西向东三十天路程，自北向南二十天路程。

对于渥巴锡来说，他的草原主要是向东方伸展的。经过土兰平原，沿锡尔河向东，再越过巴尔喀什湖和萨雷-伊施科特劳沙漠，渥巴锡的目光可以到达一万里以外的伊犁河谷。那块沃土，养育过无数黄

皮肤、黑眼睛的人们。早晨，太阳升起的时候，那里有一片温暖的朦胧。

当土尔扈特人从阿尔泰山麓雅尔地区来到伏尔加河下游的时候，这里很少能看到炊烟。那时，厌恶纷争的土尔扈特人被迫离弃了祖先们的牧地，在这片和平大草原中找到了新的归宿。但桃花源式的梦想却渐渐被打破了。先是陆续到达了一些俄罗斯逃亡农民，接着出现了哥萨克军队，随之而来的是日益频繁的抢劫和斗殴。

“入你哈敦五都魂！”渥巴锡嘟囔了一句。他按捺不住站起身来，走进斡尔朵，派人送走了呈交俄国当局的抗议。

四、土尔扈特人

1630年前后的迁徙，对于大部分土尔扈特人来说是个福音。大清朝钦差大臣图理琛说过，土尔扈特人厌倦兵戎。图理琛是在1712年8月到达土尔扈特部的，作为康熙皇帝派来睦邻的特使。按照他的描写，土尔扈特人很爱惜生命，在不得已的战争中往往“望影即放枪射箭”，习惯采用三十六计的最上之计。幸运的是，尽管图理琛有谄媚皇上的义务，但他对此未作隐讳和非议。他知道，当准噶尔人称霸天山的时候，这一计策保全了土尔扈特人的尊严，同时也保全了两大部落的兄弟情谊。

事实上，一部见于记载的土尔扈特史，其实是迁徙与逃亡的历史。早在土尔扈特人举族西迁以前，伏尔加河周围就出现了自发逃亡者的零星牧帐——逃亡者不幸成了英明领袖的先驱。类似的逃亡也发生在自伏尔加河至顿河之间。这是土尔扈特史上另一页可圈可点的篇章：当那位使人们极尽称颂之能事的土尔扈特英雄——阿玉奇汗果断下令破坏和烧毁逃亡者的全部居民点之时，在土尔扈特奴隶中出现了更大规模的逃亡。

也许，在土尔扈特平民的眼中，来自领主的压迫决不逊于来自外部强权的压迫——所以土尔扈特人同等地报之以逃亡，甚至不惜逃往沙皇俄国；也许，只有软弱的逃亡才能磨损强权——所以成吉思汗以来的历史，几乎就是逃亡事业逐渐壮大的历史。但历史学家却讳言这些事实。我们能理解讳言者的心情：可悲的土尔扈特人，你们本应卑贱地忍受那颜和宰桑们无止境的欺凌和压榨，以成就他们的英雄美名；为什么你们却要寡廉鲜耻地从领主那里偷窃自由呢?

渥巴锡，这位土尔扈特人，这位领主，在他二十六岁或二十九岁的时候，他正好面对了类似的难题：他的臣民将对逃亡加以重新定义。

五、大逃亡

1771 年 1 月 5 日，土尔扈特人迎来了他们的节日。

这是一个全民的节日。几队兵士分头袭击了俄国人的驻军，渥巴锡带头点燃了自己的斡尔朵，土尔扈特人的村落随即遍布烈火。马车和雪橇载满物品，骆驼和骑士排列成队，“卡尔梅克人几乎像赛跑似的，一下子就离开了伏尔加河岸向东奔去。”一位苏联的历史学家这样描写道，“过夜的时候，他们的宿营地一望无际，由巡逻哨保卫，无数火把照如白昼，伴之以陷入不幸迷途正奔向灾难的人们的嘈杂的欢乐声音。”

但人们并没有去顾虑前方的“迷途”和“灾难”。在土尔扈特人看来，路途的艰险是不重要的，逃亡的意义就在它本身——兀鲁思（民众）自己的选择。它是感性的而非理智的选择，无需讨论。不管是大清朝的叛臣舍楞抑或是渥巴锡本人，都无法熄灭数十万人发自内心的狂热。

土尔扈特人的节日延续了相当长的时间。在伏尔加河和乌拉尔河之间，到处响起了震耳欲聋的枪炮声。每天都有缴获和纵怀的宴集，

伴之以全民的歌舞。1月21日，东进的队伍全部渡过乌拉尔河，摆脱了俄国士兵的追击。于是出现了下面一幕：子夜时分，渥巴锡带着醉意走出临时搭建的斡耳朵，面对漫无边际的血色草原，面对火光中猎猎作响的旗帜，他忽然哆嗦了一阵。他第一次感觉到了汗的尊严。他骤然壮硕了许多。他发现只有通过臣民的意志汗，才能证实自己的意志。“哈哩！哈哩！”他大声喊叫起来，用自己的声音应和着整个草原的声音。

事隔若干时日之后，俄国人曾经追查过土尔扈特人出走的起因。根据比较确切的资料记载，主要煽动者是另一个那颜，他呼吁人们解除“奴隶般的沉重负担”。渥巴锡则在东进路途上考虑过返回伏尔加河。他说，如果其他人同意，那么他是极愿意这样做的。这不妨看作关于“逃亡”的注释：它是一种合乎逻辑但目标含混的行动。它用大多数人的意志挟持了汗的意志。它没有政治纲领。它的义务只是寻找更好的生存条件，而不是通过杀戮去制造一个新的奴隶主帝国。

——“渥巴锡汗带着部落放牧去了。”民歌这样唱道。

——“你哈敦！”土尔扈特人居然忽视了那个关于英雄的概念：起义。

六、预言和证实

土尔扈特人重视神秘的预兆。在大逃亡发生的时候，影响他们的有两个彼此矛盾的警告：一个是吉言，一个是谶语。他们必须等待两种证实。

达赖喇嘛曾经说过，他将在1770年或1771年收留这批可怜的信徒。言下之意是：土尔扈特人可以在这时顺利地逃往佛教的世界。当舍楞等人怂恿渥巴锡东迁之时，这一神示无疑构成了重要的理由。

但一旦进入哈萨克草原，进入冰雪和寒风的王国，土尔扈特人所尊

敬的神祇便一概站到了他们的对立面。神创造了空气，但它每下愈况地冻结了人们的血液；神创造了草地，但它一片荒芜。人们抱着羔羊入睡，用干粪燃起篝火度过长夜。于是在天亮之前，到处可以看到早已熄灭的灰烬，以及冰冷僵硬的人和牲畜的尸体。最早死去的是羸弱的老人，他们曾经满怀虔诚地念过无数祷词。

土尔扈特人开始承受沉重的空间和时间——这也是神造的。人们的目标变得简单起来：必须走过无边的平地，才能接近河谷和树林；必须熬过严酷的寒冬，才能到达春天。他们用生命一点一点地向神交换时空，人畜皆按贫瘠程度次第倒毙。吉言于是破灭：神主宰死亡，生存的可能握在人们自己手里。

他们历尽艰辛到达恩巴河，在可资砍伐的河畔滞留了一段时间。终于盼来了绿色的四月，但随之降临的却是哈萨克小帐的追兵。土尔扈特人头顶上于是盘旋起另一个黑色的预言——几个月前，俄国人对渥巴锡说过："你只是一头用链子拴着的熊，赶你到哪里就到哪里。"

小帐和土尔扈特人之间原有一段纠缠不清的恩怨。1723年，同样由于准噶尔人的逼迫，这群锡尔河畔的游牧人来到伏尔加河南部。后来两者都"归顺"到俄国人的"铁匠铺"，轮番作砧锤，血光飞溅地锻打了几十年"边防无战事"的好戏。现在，小帐人庄严地走上锤的位置，恶狠狠地举起了部族复仇的大刀。

据说渥巴锡向追兵领袖写了一封求和的信，答复是俄国式的：必须返回伏尔加河，否则"决不放过你们，一直追赶到底"。哈萨克人努力兑现第二预言，把大帐、中帐的士兵召入歼击军，从四月一直追到六月结束。疲惫不堪的土尔扈特英雄巴都儿竭力反击，用血肉把整个春天染成猩红。一名当事人后来追述说："卡尔梅克人想摆脱哈萨克人，被迫采取急速艰苦的行军。他们精疲力竭，愈往前走，愈益困难，牲畜因缺少饲料枯瘦待毙，又极其缺水。"但我们知道，这一支溃不成军的队伍，这群一无所有的亡命者，后来居然奇迹般地逃脱了凶险的谶语。

没有数字表明土尔扈特人的伤亡。记载只是说，土尔扈特人曾经向追兵交还一千名俘虏，以换取三天的休整。可以想象，土尔扈特人跟随他们的渥巴锡汗经历了何等残酷的厮杀。这是值得惊异的：当神和人都用尽力量来摧残这个弱小民族的时候，是什么支撑了渥巴锡们的前赴后继呢？

七、归　宿

中国的历史学家回答上述问题说，土尔扈特人创造奇迹的动力是爱国主义。他们经常援引一名俄国人的话，强调这是一种在千百年间不断巩固的对祖国的感情。我们努力相信这一庄严的裁判，记起渥巴锡向东方遥望的眼光；同时想到以下事实：大约有七万土尔扈特人到达伊犁，成为大清帝国的公民；大约有六万人滞留在伏尔加河北岸，于1923年建立了时存时亡的卡尔梅克共和国；有七百多名欧洲土尔扈特人在1951年集体申请加入美国国籍，生养了一批羞言旧事的后代；有一部分东返的土尔扈特人被流放到科布多地区，后来归入蒙古国。此外，在俄罗斯、哈萨克斯坦、德国和东欧，应当还有土尔扈特逃亡者或战俘的子孙。——居无定所、灾难深重的土尔扈特人，被形形色色的祖国肢解了自己的民族。

爱国主义的历史学家一致否认祖国同土地的关联。他们断言，那种对故乡土地的感情是清代“封建文人”卑鄙地捏造出来的。他们特别小心地回避了舍楞。而我们了解的事实是：舍楞是赢得土尔扈特人最大尊敬的将领。在准噶尔时代，他曾因诱杀清朝官吏而负罪逃亡，伊犁是他从未放弃的心愿。1771年，他向渥巴锡“盛言伊犁空虚可据”，于是英勇地充当了东返的先锋。他如愿以偿地回到了故土。但在一年后，伟大祖国的化身——乾隆皇帝下令挖掉了他的双目。

直到现在，伏尔加河岸最凄伤的歌曲，仍然是关于渥巴锡和舍楞

的。"渥巴锡汗骑在自己的青色长颈马上，打着花条旗，带走了自己的土尔扈特人。"以卡尔梅克为祖国的人们唱道："骑在烙有沙比印的棕黄马上，在领袖舍楞王爷带领下勇敢出发的土尔扈特人啊，你们到哪里去了？乌鲁斯兰河上的饮水难道不好？民众的统治者渥巴锡汗声势浩大地向东游牧去了，难道听到怨诉说纳雷河的秋季牧场不好？"他们唱的是以伏尔加河水草为内容的爱国主义。

毫无疑问，土尔扈特人爱惜生命，但为了一种更伟大的生命，他们并不害怕捐躯。按最保守的估计，1771 年死去了十万土尔扈特人。一部分冻馁而死，一部分拼杀而死，一部分因干渴至极吞食马牛之血死于瘟疫，一部分在痛饮巴尔喀什湖水时暴死。还有一部分属于第二次赴死：死于再次逃离中国的途中。事实上，只有这些人回归了那个理想的生命。他们的歌喉哑了，他们弹奏的火不思碎了，他们鹰一般的眼睛呆滞了，他们撇下了神色忧伤的乘骑和声嘶力竭的情人；但这批最优秀的土尔扈特人却带走了关于和平草场与自由牧地的古老梦想。

剩下的故事是喜剧性的：幸存者在国界上迟疑了一段时间，终因饥寒所迫向清政府投诚。渥巴锡放弃了汗位，往承德避暑山庄换来大批救命的赏赐。乾隆皇帝威风凛凛地立起《土尔扈特全部归顺记》等巨型石碑。土尔扈特人被安全地遣送各地。四库开馆修书以庆武功圆满。三十岁或三十三岁的渥巴锡在 1775 年享尽天寿。中俄政治家的棋枰重新开局。刀笔吏兴高采烈地写作佞史。

八、尾　声

1994 年 8 月 14 日，我在天山山顶绕行了整整一天，来到和静县城，参观了一所土尔扈特王爷的府第。王爷名叫满楚克加甫，曾任新疆边防骑兵师师长，后被盛世才关押毒打而至精神失常。府第中悬挂着土尔扈特人东征的油画，附近广场上则耸立着渥巴锡的高大塑像。

两件艺术品中的渥巴锡皆金盔铁马，飞扬蹈厉，同成吉思汗一类英雄并无二致。塑像周围没有行人，我寂寞地肃立了很长时间。9月14日，我到达巴音郭楞州首府库尔勒，适值州庆，又得以恭逢一部名为《东归英雄传》的政府奖影片。其主人公是携带东归图探路的爱国先锋，事属虚构，绝无舍楞的平实；其画面则充斥吉普赛女郎的裸腿和五光十色的武术杂技，令人频频目眩。我回到旅舍，翻阅了几册关于土尔扈特或卡尔梅克的史著，晕眩和寂寞竟然加剧，转为无穷悲哀。——可怜的渥巴锡，十几万土尔扈特鬼魂，一场将生命发扬至极致的万里挣扎，不想在两百年后，成为艺术家谄媚世俗的玩偶，以及中俄历史学家竞相谀饰各自皇上的金粉。

但渥巴锡的形象却逐渐在我心中清晰起来。我毕竟在土尔扈特人的长征路上虔诚地走过：从伊宁、尼勒克、那拉提、巩乃斯一直走到巴音布鲁克。沿路山间静穆而挺拔的乔木，无一不若土尔扈特死难者的英灵。云起处，密集的树林哗哗作响，俨然是哈萨克草原的悲吟。转场的羊群安详地漫过山岭，阳光下的天鹅湖碧波晶莹，朴拙的土尔扈特人举起酒碗开怀歌唱，让我时时想起渥巴锡这位仁慈的领袖。他的平易和柔韧，终于使土尔扈特人摆脱了世代仇杀、为强权政治充实祭坛的丑恶轮回。

1994年10月，写于上海—扬州

华　盖

我成长在一个贫困的家庭当中，小时候，父母亲并不劝我读书。记忆当中的慈训，无非是“多劳动”、“练练身体”、“学门手艺养活自己”一类。父亲是一所中学的老师。很多地方饿死人的那一年，学校划出一块操场，让教员们垦成农田以自救，我便帮助父亲从中开掘出一块菜地，种上南瓜、空心菜和红薯，在这里消磨了许多时光。万幸的是，靠着这块地，还有妹妹饲养的鸡鸭，我们度过了那场著名的饥荒。后来，种地的手艺也派上了用场：从六十年代后期到七十年代后期，我在一个贫瘠的山区农场当了十年农民。其间虽然未曾摆脱饥饿，但我终究糟践地活了下来，算是没有辜负双亲的厚望。

农村的劳动很艰苦，春种秋收，酷日严冰，几乎每天都要耗尽最后一点力气。不过，一旦大脑闲置下来，我反而愿意读书了。我一本正经地读：在歇担的时候，在牛背上，在油灯下——每天硬睁开疲惫的双眼一直读到深夜。只可惜遇上火红年代，书报检查太苛，允许流通的书太少，只好不择精粗遍读一切可以看到的文字。这样我就读了许多鲁迅的作品。在满目烈焰赤旗的情况下，鲁迅的书毕竟呈现了一个真实的人、一种尖锐的智慧，留给我很深的印象。那时我在床头贴了一张关于鲁迅的宣传画。每天看看，心目中的鲁迅便总是五十来岁，不再衰老。岁月流逝，记忆却不流逝，我于是有了一个奇怪的感觉：同他之间的年龄差距——其实也是仰视角度的差距——在不断消失。

和很多同龄人一样，我最早读的是鲁迅的诗歌。鲁迅擅文，自称

是散文型的人，在诗歌方面并不见长。不过它毕竟是诗歌，是用来“言志”的，不怎么讲究圆熟，读来颇有滋味。譬如那首很著名的“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”，简简单单就用“运交华盖欲何求”来开了个头，反而让人寻味。大人物都说“横眉”、“俯首”一联表明了鲁迅坚定的革命立场、爱憎分明的阶级感情，我那时却有一点“腹诽”，暗想“华盖”云云才反映了鲁迅的真实心境。鲁迅其实是孤独的人、忧郁的人、激愤的人，很关心自身的命运——我这么想：除掉激愤一层外，他和普通人其实很接近。因为接近，所以这孤独、忧郁、激愤和对命运的关注，倒让我感到亲切。

后来，我也成了以文字谋生的人。这时长了些年纪，读了几本术数书，因而知道青年时候的“腹诽”虽不中却也不远。鲁迅果然像那颗高挂在紫微宫左右垣之间的华盖星：冷峻、尴尬、孤独，尽管高贵。事实上，鲁迅诗中的“华盖”一词就是来自这个星座的。它原是一个命相学术语，在八字算命术中，代表一种孤高寡合的格局，后来便用为孤独、清贫的代名词。一部古老的命书说：“华盖虽吉亦有妨，或为孽子或孤孀，填房入赘多阙口，炉钳顶笠披缁黄。”又一部古老的命书说：“华盖逢空，偏宜僧道。”所以术士也说华盖意味着“僧道之命”。这同鲁迅的为人和遭际都是相像的。尽管鲁迅没有披缁戴黄而成为僧道（大概因为他的八字并不“逢空”吧），但他却是名副其实的孽子贰臣——或者用他自己的话来说，是叛徒。“破帽遮颜过闹市”也罢，“躲进小楼成一统”也罢，他一生未曾摆脱“千夫指”的命运。

关于华盖的上述涵义，鲁迅从来没有点破；我疑心他是故意如此的。因为《三命通会》、《命理探源》等书，在当时不难到手，以鲁迅对华盖的关注，不至于不去查看；何况鲁迅惯有让博学鸿儒出丑的习气，或许他想借此把后来的鲁迅专家们引入歧途，也未可知。总之，他在《华盖集》中这样解释了“华盖”一名的来历：

> 我平生没有学过算命，不过听老人说，人有时是要交“华盖运”的。……这运在和尚是好运，顶有华盖，自然是成佛作祖之兆。但俗人可不行，华盖在上，就要给罩住了，只好碰钉子。

他的意思是：因为交着华盖运所以碰钉子，因为碰钉子所以知道人间的病痛，因为知道人间病痛所以有悲喜愤激。这种“碰钉子”的理解不能算错，因为华盖运在命相家中也曾称作“墓库运”，可以代表时运不通。不过从文章作法的角度讲，鲁迅的深意是以华盖显示他同一直阔着的“正人君子”的差别所在，亦即以华盖作为他写“杂感”、作“打油”的“根柢”的。借此生发，鲁迅也很自然地表示了对笼罩一切的罗网的反抗。由此可见，忽略掉“华盖”为孤高这层涵义，原出发于一种思想和论战的需要。虽说它不免歪曲了常识，却也不必多作计较。

但这事也可以反过来想一想：除反抗意识以外，鲁迅所谓“华盖”云云难道不也包含一种对命运的默认？鲁迅接触“华盖”一词很早，在幼年的时候，他就从算命先生那里了解到自己的命中有这么一个格局，从此念念不忘。1925年12月，四十四岁那年，他编辑当年文集，遂从意识深处拈出个“华盖”当了集名。此后在1926年和1927年，他两次循用“华盖”一名，编了《华盖集续编》和《华盖集续编的续编》（连续三次使用同一书名，这在鲁迅著作中是很少见的）。到1932年10月，五十一岁那年，鲁迅又写作了那首“运交华盖欲何求”的诗。可见他一生都没有忘记这个“华盖”，暗中总有个华盖情结。我们或许可以这样来概括这个情结：不甘于被“罩”住而反抗，反抗的前提是害怕或憎恶那个被罩的命运。所以尽管他的诗题作《自嘲》，但诗中仍然写了躲进小楼不问人间是非的意思；所以他把幼年时候父母给他保命用的法名“长庚”馈赠给《在酒楼上》的一个无赖（这也是自嘲），同时又在《野草》中很尼采地自怅了一番虚无。当然，一般来说，反抗是鲁迅的主要倾向，基于华盖而形成的情绪倾向主要是愤激——越是自怅，越是

愤激。鲁迅说:“负着虚空的重担,在严威和冷眼中走着所谓人生的路……而且这路的尽头又不过是连墓碑也没有的坟墓。”这句话就表明了自怅和反抗的内在联系:因自怅而反抗。所以从鲁迅作品的内容来看,他的反抗对象集中表现为冷眼和严威。

我不知道,是否有人对鲁迅的华盖观产生过兴趣。我之所以有此兴趣,说起来,倒是出自一些颇不足道的缘由。譬如,我想为写作鲁迅传的专家们提供一个更准确的生辰资料。这是一个不太难的计算问题:所有传记都写明了鲁迅的生日——1881 年 9 月 25 日,而这一天只有一个时辰符合所谓“华盖”。此即戌时,晚上七时至九时之间。如此推算,则鲁迅的生辰是辛巳年、丁酉月、壬戌日、庚戌时,即 1881 年秋分后两日、白露后十八日的戌时。另外是因为我的八字中也有个“华盖”。我很纳闷自己何以丝毫没有作为天才的那些素质:并不厌恶这个华盖,甚或至于喜欢它;尽管我不是“正财合身、自坐三奇、官印双全、印星灿烂”的华盖吉人,而是“华盖逢空”之人,不免有沦为僧道之虞。我还有一种自甘的迟钝:并不认为自己肩负的是一种虚空,并不在乎墓碑的有无,甚至不为严威和冷眼而自怅,包括人们反复论证了其正确性的鲁迅道路的严威。

我认为,在命相学那里,“僧道”云者,是可以当作一种比喻来看的。它所说的无非就是孤独和清贫。《三命通会》的说法是:“凡人命得华盖,多主孤寡,总贵亦不免孤独,作僧道艺术论。”另一本名为《烛神经》的书则说:“华盖为庇荫清神,主人旷达,神清性灵,恬淡寡欲,一生不利财物。”前一句话里的“艺术”是广义的,兼指工匠、医技;后一句话里的“不利财物”则是双义的,既指无财物,也指不在意财物。古人把“僧道”与“艺术”等量齐观,并以神清性灵、恬淡寡欲、不利财物作为它们的共同特征,说是迷信,却也不无道理。——若不是有一班自甘孤独、清心寡欲之人,世上哪里会有宗教、科技、艺术等文化珍奇?一切相对独立于政治和经济利益之外的创造,又哪里免得了

孤独和清贫的伴随？换句话说，这孤独是必然的：艺术创造或思想创造既然讲求个性，那么，它必然会超出世俗的喜尚和理解。这清贫也是必然的：人的理想既然往往与现实政治、经济相疏离，那么，殊不必指望得到政治力量和经济力量的宠爱。

事实上，孤独是一种无所不在的情境。当渔民日复一日地在波浪中飘浮的时候，他是孤独的；当工匠年复一年地面对一块巨大的岩石，终于在衰暮之日凿成一件艺术品的时候，他也度过了孤独的一生。还有一些孤独的例子是：艺术家在斗室冥思，科学家在漠地勘察，养路工在荒原巡守，士兵在边陲警卫。总之，凡是在智慧和劳动的净土之上，都有华盖之星的照耀。这星座静静地照耀着没有墓碑的人，也照耀着在丰碑下安眠的鲁迅，一如既往也一视同仁。从这类情景中，我其实不止一次地感受过满足：为一切敬业的人们，为他们所享受到的内心自由，为我的清贫和那块属于自己的干净园地，当然也为我的孤独和并不孤独的感觉。

有必要辩解的是：尽管我自知有一些悖逆鲁迅的想法，但我确曾努力地去理解鲁迅。用鲁迅专家的话说，我曾经“放弃隔岸观火的鉴赏态度，理直气壮地与鲁迅认同”。所以我才找到了因华盖而产生的一种平等，同时也找到了因华盖而呈现的一种差异。我甚至愿意进一步理解下去。这样一来，我的目光就不得不回溯到1881年，让如下几幕场景凸现——

圣人的诞生：鲁迅是作为天才而诞生的。他的生日一开始就预示着不凡。鲁迅的母亲说过，这一天是灶司菩萨的生日，这一年是闰年，这一刻鲁迅带着被称为“蓑衣包”的奇异胎衣离开母腹。于是周家上上下下都围绕这位带着灵光降生的家族希望忙碌起来。先是替他向菩萨“记名”，接着抱到庙里拜和尚为师，然后再穿上护身的“衲衣”和“牛绳”。一切凶神恶鬼都让开大路，他于是以“樟寿”、“豫山”、“豫才”、“树人”的名义开始了不平凡的人生。——“豫”的意思

是豫章，指一种乔木。这些名字除表示寿禄无期的祝愿之外，也是用来补救鲁迅八字中无“木”的格局的，可见确实有命相师为他预卜过天机。（七十年后，我出生在另一个小知识分子的家庭。我没有给父母带来欢乐。我的名字只是表示一种无可奈何。）

圣人的童年：鲁迅有一个温馨而富足的童年。四五十亩水田养育了他的大家庭。祖母在夏夜堂前桂树下讲述的故事，调马场的清丽风光，闰土和社戏，都给鲁迅留下了甜美的回忆。即使长妈妈敢在床上用身体摆出个“大”字，但她也绝对不敢颠倒主奴的身份；所以在几十年后，鲁迅仍然用主人的高贵口吻，鄙夷地谈论过这个卑微的奶妈。（我也有一个慈爱的家庭，但在我关于童年的记忆中，印象最深的却是饥饿。记得那悬挂食品的街头橱窗，总是用冰冷的玻璃隔开了我对饱暖的梦想。）

圣人的少年：鲁迅十三岁那年，祖父因科场舞弊案入狱。华盖星开始显露，小康之家坠入困顿。鲁迅度过了寄居生活，曾被人称为“乞食者”，领受了来自当铺和药铺的侮蔑眼神。于是他对故乡充满憎恶，不仅憎恶故乡的师爷和钱店伙计；据1926年的《马上支日记》，他甚而至于憎恶故乡的饭菜和绍兴人的食俗。这憎恶伴随了鲁迅一生。所以他在《呐喊》中说：“有谁从小康人家而坠入困顿的么？我以为在这路途中，大概可以看见世人的真面目。”（正如本文开头所描写的那样，我无缘享受“小康”的生活，于是只能想象一直困顿的人及其通过劳动谋求改善的可怜的努力。）

圣人成为战士：鲁迅怀着憎恶走上了舞台，心里充满“血腥的歌声：火焰和毒，恢复和报仇”。他来自“旧垒”，因而一开始就是先觉者和复仇者。他曾经设想“动吭一呼闻者兴起”的英雄境界，但又迅速放弃了这一梦想——中国人过于愚昧。于是他从讨伐国民性入手，向一切“正人君子”发动了孤独的进攻和“绝望的反抗”。不过我们很难看清他战斗的具体目的，因为在他面前一“无所有”，即使希望之盾

后面也依然是空虚的暗夜，即使天上也有深渊，即使未来的黄金世界也有黑暗；而他的敌人却是“无物之阵”。如果按他自己的解释，那么这目的可以说是“释愤”——“与黑暗捣乱”，在杀戮之中感受“生命的飞扬的极致的大欢喜”；至于生存的目的，则是“使所谓‘正人君子’也者之流多不舒服几天”。华盖情结是他战斗的动力。鲁迅曾经在《呐喊序》中感慨寂寞如大毒蛇缠住了他的灵魂，曾经向李秉中说“我喜欢寂寞又憎恶寂寞”，曾经向赵其文说他是在反抗绝望，又曾经向章廷谦说“无聊，所以想再来闹几下，顺便打几个无端咬我的家伙”。这些时候，他其实在作“华盖”陈述。他面对华盖似乎无所适从，于是一方面嘲笑平庸、蔑视名利，另一方面却害怕孤独、追求不朽——逐年不断地、毫不遗留地把自己写下的断简零墨公之于世。就这样，他最终成为以“人道主义与个人的无治主义这两种思想的消长起伏”为立足点的伟大战士。（几十年后，当我成为自食其力的劳动者的时候，我看到的是一个充分军事化的中国。到处都是革命的战士，是呐喊，是投向无物之阵的笔枪，是对人的尊严的无情屠戮。我习惯了战斗号角，所以饶有兴趣地阅读鲁迅。但为了养活自己以及所有战士，我和大部分中国人一样，不得不从事十分普通的工作——农业劳动。）

以上几幕在脑际闪现之后，我忽然觉得明白了许多。我之所以不能成为鲁迅那样的战士，原因或许就在于：我不具备鲁迅的某些品格——既没有天才的禀赋也没有成为天才的瞩望，不懂得骤降为贫民的那种破落子弟的忿恨，因未曾阔过而无“恢复”的激情，缺少复仇心理和普遍的憎恶感，缺少先知先觉的使命意识因而对政治、对领袖生涯兴趣索然，太看重饱暖因而害怕破坏、不敢轻视劳动和劳动的平凡。而鲁迅的华盖观之所以和我不同，则也许因为他并不具备我的某些秉性。他不像我那样粗糙：他害怕寂寞和冷眼，害怕“和社会隔离，一点刺激也没有”，迫切需要以“好事”的方式证实自己的存在。他也不像我那样平庸：他的优越感使他宁愿“站在沙漠上看看飞沙走石”也不愿进入

"艺术之宫"；他热衷于启蒙事业，自认为有责任为包括"第三种人"在内的各阶层人士做人生选择。另外，他不像我这样淡漠：他拥有对于政治的浓厚兴趣，认为只有参与人际斗争才是"实人生"；他的破坏欲如火如荼，对于冷眼和严威有着高于一切的敌意。可以说，华盖对于我和鲁迅的激励作用是相反的。华盖激励我和一切有个性的劳动者认同，安于孤独而寂寞的建设工作；但华盖却激起了鲁迅的反抗情绪和表现欲望，使他作为一个不屈不挠的战士始终站立在万众瞩目的舞台中央——众所周知，这舞台是由使用工具的人而不是使用刀枪的人建造的。

我把自己的和鲁迅的华盖观作如此这般的比较，并不是有意贬损鲁迅。作为伟大的文学家和批判家，鲁迅的人生不失为有重要价值的英雄人生。我想说的只是：我们不妨注意一下另一种普通人生。事实上，就在鲁迅时代，这种人生亦曾无声地焕发了具有永久意义的光辉。譬如当我翻开《历史语言研究所集刊》和《燕京学报》的时候，我就会被这种人生的朴素和坚实所震撼。这是分别诞生在1927年和1928年的两部学术刊物。它们聚集了当时中国最富科学精神的一批人文学者，在建设"科学的东方学"的旗帜之下，四处躲避战争的炮火，顽强地生存了二十多年。它们目标明确，所担负的并非虚空；它们不为艰难困苦所动摇，面对冷眼、严威等一切阻碍，它们视如无物；它们摈除了道德主义、主观主义和政治实用主义的传统，把目光投放到包括南洋和中西亚在内的广阔视野中的一切物质文化资料之上，成就了20世纪中国最庄严的学术。对于它们来说，"墓碑"、"困顿"、"无聊"、"打几个无端咬我的家伙"等等是太渺小的人生关注。它们的生命，早已融化在人类向真理的无限追求之中。当北京中华书局和上海书店分别重印了这两部刊物之后，我很庆幸，拥有一千套重印本中的一套。我知道，我不仅将持续地受惠于它们所提供的真知灼见，而且将永远受惠于它们所代表的独立和创造的精神，亦即通过科学活动而追求思想自由的

精神。“华盖”可以看作这种人生的象征。它谈不上“伟大”，却也并不容易，且对于大多数中国人来说不甚遥远。从这种人生的角度看，那种启蒙家或救世主的道路倒可以说是一种“逃避”了：因害怕寂寞、单调、默默无闻而遁入镁光灯照耀的充满刺激和光环的舞台。所以当人们面对华盖的时候，有时会显出那样一种尴尬和悲哀。但看今天中国知识分子的种种人生选择，我们也可以知道做明星、“战士”和“家”的容易和做埋头苦干之“脊梁”的艰难。

近阅 1993 年 4 月 21 日的《新闻出版报》，读到一段关于鲁迅研究的文字，颇有感触。文中说：近年来鲁迅研究处于低谷，发表于报刊上的研究论文数量锐减，若干种重要的鲁迅研究刊物因受经济困扰而难以为继，著名的专家学者们认为鲁迅之魂是中华民族之魂，国家的繁荣富强和民族的健康发展都离不开其底蕴支撑，因而呼吁全社会弘扬鲁迅精神，重视鲁迅研究，并把“鲁迅学”正式列为大学中文系必修课云云。这是一种十分常见的文字，陈陈相因已有几十年历史，但我读毕却有甚多的感慨——

感慨之一是：既然“论文数量锐减”，那么这低谷应当是由研究者的兴趣造成的，是正常的事情。正常的事情而被看作不正常，以至要呼吁全社会来加以防范，专家学者何以如此害怕“低谷”？

感慨之二是：所谓国家富强、民族健康离不开鲁迅精神支撑云云，何其空洞！既然鲁迅精神在历史上并未支撑过国家的繁荣富强和民族的健康发展，怎可提出如此武断的结论？如果说鲁迅精神可以支撑未来，那么请问用鲁迅的什么精神来支撑？如果说是鲁迅的斗争精神、破坏精神、反传统的精神、“痛打落水狗”的精神，则似乎不宜，因为一个健全的社会恰恰不需要这些精神。如果说不是这些精神，那么就应重新研究出一个鲁迅。既然新鲁迅尚未产生（“民族之魂”云云乃是老话），那么这番先验的武断何其媚俗！

感慨之三是：“著名的专家学者”们何以如此轻“专”轻“学”？研

究本是学术，何必立一个“弘扬鲁迅精神”的政治宗旨？既然有此宗旨，便可以照旧奉承，何必“研究”？“专家”的职责在于专攻精求，又何必企望于“正式”的政治手段而硬造一个全国性的大学课程撑腰？总之，人们何以会厚政治而薄学术如此？

上述感慨，虽然尖刻了一点，但“砭锢弊常取类型”，自有不得不如此的道理。这里选取的类型就是不甘寂寞、附庸政治、浮夸媚俗、养尊处优的学术类型和文化类型，也就是古话说的“形在江海之上，心存魏阙之下”的类型。鲁迅精神恐是奈何不了它的——否则，为何熟知鲁迅精神的专家们偏能醉心于它呢？所以我写下这篇小文，稍稍说一下敬业者崇高、平实人生可贵的意思。恭请专家指正。

写于 1993 年劳动节

史公自序

近几年来，“文化”成了一个被学界、文坛议论得最多的名词。其原因在于这名词代表了一组当代问题的集合。无论是针砭政治、批评传统、反省民族性，还是确立知识分子的价值与人格、深化人文学科的认识层次——如此等等，千头万绪，其话锋都可以归于文化。其中又有一个“中国的人文精神是什么”的问题，最是教人百思不解因而流连忘返。

关于这一问题的讨论是新见纷披的。每天到资料室随意翻翻，常能因此而有意外的收获。最近这些天的收获是读到了几篇谈论剑侠因缘的文章，于是知道，在诉诸儒家精神、道家精神、法家精神等思想流派的种种学说之外，现在产生了一种较富社会学意味的解释，即把中国人文精神归结为游侠精神。

这些文章的大意是说：最能代表中国人文精神的东西不是别的，而是剑器。此物为古今读书人所崇尚，庶几可以用“剑魂”称之。譬如李白自称“十五好剑术，遍干诸侯”，陶渊明标榜“君子死知己，提剑出燕京”，现代畅销小说则有所谓《书剑恩仇录》云云。因此，从某种程度而言，中国历史就是一部由书与剑来书写的历史。这是一些值得击节而读的文字，令人对一味崇拜“儒家”、“道家”等高头讲章的学说深致不满，而对人——具有某种文化特色的人：古来的游侠与刺客、今世文学中的武林英雄，顿生钦羡之情。

不过，在钦羡之余，我想到两处稍可反省的地方。其一，我们是

否真能做这样的推论：那一批为金庸、梁羽生以及爱情暴力影视而如醉如痴的读者与观众，正代表了中国文化的精髓和对上述历史观的确认？其二，武侠小说所描写的剑器，较之在历史上真实存在的剑器，毕竟有很大不同，是否应当析而言之？ 或者说，剑是杀伐之器，何尝只是用来行侠？ 我们不妨去看看现存的那些出土剑器，任看一种，似都会给人一些无关书卷或侠义的感受。 比如在古燕地，流行的是一种“銎柄直刃式短剑”。 它往往与双耳罐或双耳鬲一起出土，分明是用来宰割猎物的器具。 也许当年荆轲就是提着这种銎柄直刃短剑南渡易水的；但既然这位英雄并未把双耳罐等一起携往秦地，那么，荆轲之剑的代表性就十分可疑。 又比如在古代巴人居住区，流行的是一种“青铜柳叶剑”。 其上往往刻有狰狞可怖的虎纹及夔龙、手心等纹饰，而且与绘刻同类纹饰的戈、矛、钺、錞于一起出土，令人想到的只是野蛮的杀伐与残酷的剥夺。 当然也有比较文雅一点的剑器，譬如流行于古吴越地区的“厚格圆茎剑”。 但其上刻写的是“攻吴王夫差自作其元用”、“越王州句自作用剑”一类字样，赫然代表王权的尊严而非书生们的侠肝义胆。

这样一来，我们面前就出现了一个尽管远离主题但依旧值得思索的问题：剑器究竟自何时起专属于文人或侠士？ 既然古史于此无明言，古物于此无确证，那么，为什么在当今时代会有此一说？ 循着“一切古代史都是现代史”的思路略一推敲，这一点倒变得容易理解了。 因为现在是一个好把知识分子与古代士人相提并论的时代，依此立说，“士”之剑自然可以归结为知识分子之剑。 其实，“士”一般是指拥有某种政治地位和文化素养的臣吏：高一点的称“士大夫”（官僚），低一点的称“士子”（候补官僚），文一点的称“士夫”（御用文人），武一点的称“将士”（有职称的军人）——非自由民一概不在其列。 如果所谓“知识分子”指的就是这么一类人，那么它的确很有佩剑的理由。 据《考工记》记载，作为贵族的“士”是要靠佩剑来表明他们的等级身份

的；而根据李白者流的说法，士的理想大抵即所谓“十五好剑术，遍干诸侯，三十成文章，历抵卿相”，“学成文武艺，货与帝王家”。既然如此，则做成了帝王、诸侯、将帅及其高级奴仆的知识分子要佩剑；做不成，暂居侠士地位的或只能梦想如此的知识分子也要佩剑或有佩剑的幻觉。所以说到底，“侠”是政治的一种补充，“剑”是政治身份的一种标记；知识分子对剑的偏爱，乃来源于对政治活动的钟情。

西谚有云：加入了夜莺的合唱，未必就是夜莺。我忽然从古今文人的剑器爱好中感到了一些悲哀。因为同政治家、军事家一起高唱夜莺之歌的并不是所有的知识分子，甚至不是知识分子的主体。“达则兼济天下”，但究竟有几名读书人能至于显达呢？这一点也是可以以今例古的：科学工作者的前身是术士或巫师，不入高士之流；工程师的前身是工匠，属形而下的人物；医生和园艺师大抵在中、下九流的范围，他们的书（“卜筮及种树之书”）是连秦始皇也不禁的，因为无关于政治宏旨；此外还有一大批乡塾中的穷书生，他们永无进国子监的希望，而只宜像敦煌写本所表明的那样，抄一些通俗故事度日。何况，在为罪人及其家属所设置的乐营、妓院之中，有一批专门从事艺术事业的乐工歌伎！我相信这些知识分子大都是与剑器无缘的；其中最优越的人物，也至多能像陶纹和画像石所描写的那样：执规、执矩、执胜（织机经轴）、执耒。而且，我可以断言，其中必有相当数量的读书人——那些确实把自己看成是知识分子并珍视独立人格的人物——是不屑于佩剑的。

从考古资料看，中国的剑器直到西周初期才登上历史舞台；它的前身是骨矛。一般来说，这类器物都经历了一番由劳动工具而演变为兵器或仪式用具的过程。在西周以前，中国是否有人文精神呢？而它是否也有物质的依托呢？答案应当是十分肯定的。不过，我们很难把它确指为骨矛或另外某件唯一的器物；正如我们必须承认文化是一种结构，承认考古类型学的出发点——把文化理解为相关物质现象的系统组

合一样。所以我打算在这些事物中任选几种，仿太史公旧例，写作《锄头本纪》、《笔墨世家》、《琴瑟列传》、《博具书》；侠剑之属不预焉。

写于 1992 年某月某日

西域古道巡礼[①]

第一篇　路的梦想

中国文明有五千多年的历史。五千年，广袤的大地上布满了文明的足迹。任何足迹都会被新的足迹覆盖。旧足迹是新足迹的追忆，新足迹是旧足迹的期待。当许多足迹重叠在一起的时候，路产生了！路代表了脚步的追忆和梦想。

我们是怀抱这样的梦想长大成人的。一旦迈出独立的脚步，我们的眼光就沿着一条道路无穷尽地延伸。终于有一天，它伸向北方，然后折往祖国的大西北。在那块被称作“西域”的土地上，我们找到了没有尽头的道路。

那里有真正的辽阔：以中国版图的六分之一为主体，向周边渐次扩大。相比之下，我们的家乡也显得渺小。有人说过，那里是全人类的故乡。

那里有真正的丰富：高山环抱着沙漠，沙漠环抱着绿洲；高山顶上，有一望无际的草原。在那里，可以看到一切自然景象和文化景象的留影。

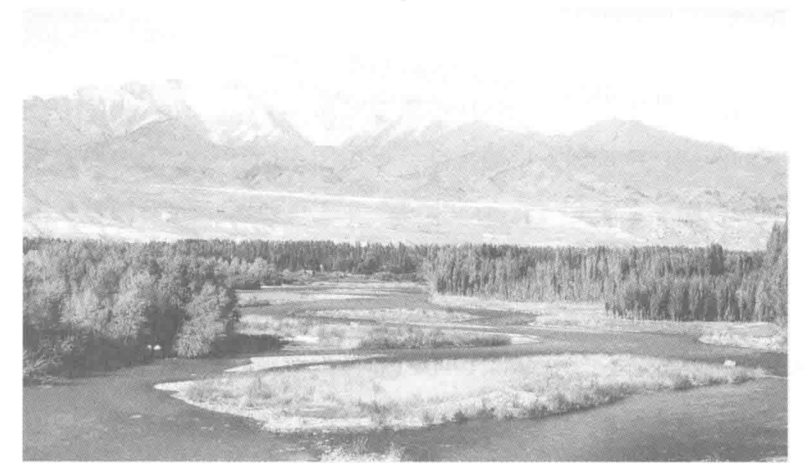
那里还有真正的遥远。人类是在那里开始缩短彼此间的距离的，

---

① 本篇原是朗诵词，为同名电视专题片而作，文辞风格较其他篇章侈靡。唯因记录了一段特殊经历，为寄情翰墨的朋友所喜爱，故收录于此。

用马背和驼峰负载着文明急速驰骋。那里的路，连接了地球上最大的几块大陆。

我们曾经在江南水乡遥望它，遥望那块干燥的土地，遥望所有亲切的陌生。



阿尔泰山

它的北部是一片雄伟的碧绿。阿尔泰山被高耸的雪松和桦树簇拥，向大地伸展出一大块一大块丰茂的草场。云很浓密，很明亮，照耀着白色的毡帐和黄色的木屋。喀纳斯湖是一面色彩变幻的明镜，湖水清纯。额尔齐斯河是一条银色的丝带，自东向西汩汩流淌。河水养育了剽悍的蒙古人和哈萨克人，以及他们的马和牛羊。

它的南部是一片高峻的褐黄。莽莽昆仑横空出世，向苍天擎起乔戈里峰、公格尔峰、慕士塔格峰等一群白皑皑的立柱。库拉木力湖润滑如玉，仿佛群山中的宝石；喀尔噶什河、叶尔羌河、和田河淳厚如酒，仿佛沙漠中的琼浆。塔吉克民族居住的土地——帕米尔高原，则像是伸向群山的巨掌。

它的中部是横亘在新疆腹地的天山。“仁者乐山”，没有哪座高山，能像天山那样显示出崇高的仁爱。在浩瀚无垠的沙海之中，天山巍然

隆起，通过伊犁河、开都河、阿克苏河孕育出土壤肥美的流域，赐予北方以无边无际的草地，赐予南方以星星点点的绿洲。于是在它两侧——在准噶尔盆地和塔里木盆地四缘，有了游牧文化和农耕文化的分野。

路就是在这样的背景之上展开的。它划破流沙，穿过草原，经行谷地，串联起绿洲，成为横贯欧罗巴、亚细亚的大动脉。

这条路，被西方史学家称作“丝绸之路”。

它的两端，一端插入中国大陆，一端插入拥有悠久历史的美索不达米亚文明、埃及文明和印度河文明。当这些地区不约而同地用石轮、石锄、小麦、大麦、稷的遗迹显示出早期锄耕农业的存在的时候，当具有相似风格的细石器和彩色陶器分别在这些地区陆续出土的时候，一个令人兴奋的结论产生了：这条道路，是人类文明最早的通道。

这是一条被马蹄踏出的道路，在它周围，活跃着人类最早的骑马民族。“天马徕兮从西极”，世世代代的中原人，一直用关于骏马的赞叹作为对西域的讴歌。

因此，我们把目光投向西域民族首创驯马、马鞍和马踏镫的时代。那是人类发展史上的重要一页。它意味着，在马蹄所到之处，都出现过西域民族对于世界文明的激荡。

历史学家提到这样一个事实：中原人是在“胡服骑射”的时代——春秋时代学会穿着短衣和长裤的。此后不久，他们也学会了在鞋圈之上增加高统的鞋帮。所谓“胡服”，现在已经以“西装革履”的名义成为流行于世界各地的时尚；而骑马民族所特有的靴后跟，也成为现代鞋履不可缺少的部分。这一事件隐含的意义是：这一切都是骑马民族的创造，是丝绸之路贡献于全人类的伟大发明。

相近的事实是：通过这条道路，中国进入了世界，世界也进入了中国。在古罗马帝国，“丝”曾经是中国的代名；印欧语中的“支那”，具有“瓷器”、“中国”两种涵义。同样，在汉文文献中也可以读到“胡

床”（交椅）、“胡瓜”（黄瓜）、“胡桃”（核桃）、“胡麻”（芝麻）、“胡豆”（蚕豆）、“胡琴”、“玻璃”、“葡萄”等名词。这些词语反映了丝绸之路对于全体中国人的巨大影响。

作为一条神奇的道路，它必定要引起无数梦想和追寻。

它是世界征服者所梦想的舞台。大流士、亚历山大、贵霜朝和萨珊朝诸王，曾经由蓬勃的野心所驱使，染指了这块土地。匈奴、柔然、突厥、回纥、准噶尔，不同的草原民族，一次又一次在这里建立了统一的汗国。

它是求法者所梦想的天堂。自古以来，佛教、祆教、摩尼教、基督教、伊斯兰教……多少宗教在这条道路上经历了自西向东的传播！从此，西域以圣地的面目出现了，丝绸之路成为“西天取经”之路。在法显、玄奘等求法者的笔下，这个世界被描写为“其国丰乐，人民殷盛，尽皆奉法，以法乐相娱”的宗教净土。

此外，它还是探险家所梦想的秘境。当普尔热瓦尔斯基等俄国人进入罗布泊地区的时候，当英国人斯坦因在昆仑北麓检取一批批古汉文和佉卢文文书的时候，当格伦威德尔率领的德国考察队在克孜尔写下龟兹石窟编号的时候，当法国的伯希和、瑞典的斯文赫定、美国的亨廷顿，一次次沿着丝路古道，经过河套而深入渺无人烟的沙漠的时候，神秘的西域，渐渐揭开了它的



面纱。

而我们呢？从少年时代开始，我们就为西域这块土地而心旌摇荡；我们的脚步，对那条无穷尽的道路充满了期待和梦想。我们从未忘记：对于西王母美丽神话的陶醉，对于昆仑、流沙宏伟自然的思念，对于祖先们创造文化的足迹的追忆，对于人类之本色、人与自然关系之本色的向往。——求知的心灵，始终振动着飞翔的翅膀。

终于到了这一天，梦想成为现实，我们的双脚踏上了新疆的土地。

让我们记住这个日子：1994 年 7 月 23 日，一支丝绸之路文化考察队，在乌鲁木齐包家槽子——亚洲大陆地理中心集结。

第二篇　草原：丝路北道（上）

路是对于自然屏障的克服。草原没有屏障，它是天然的路。

当人们驯化了一定的自然环境，依赖它而定居下来的时候，路会成为连接人群聚落的链条。但草原之路不完全是这样。草原人没有固定的依赖，草原上到处是路的网络。

草原人是懂得膜拜大自然的人。自然环境给了人足够恩惠，他们不喜欢去驯化它，而倾向于去适应它；面对季节的更换和环境的变化，草原人选择了迁徙的方式。亘古以来，他们从未改变“逐水草而居”的游牧生活。

草原民族在适应自然的过程中进行文化创造，这样一来，他们不仅是创造脚力或乘骑的民族，而且是创造路的民族。在他们的历史上，写满了对距离的征服。草原上最壮丽的景观是“转场”。

正因为这样，最早穿越欧亚大陆的道路，是在草原上形成的；一部丝绸之路的古代史，就是以草原之路为中心的历史。——到中世纪，才有以绿洲之路为中心的历史；到近代，才有以海洋之路为中心的历史。

我们从草原开始了自己的旅程：驱车穿越天山河谷，穿越辽阔的准

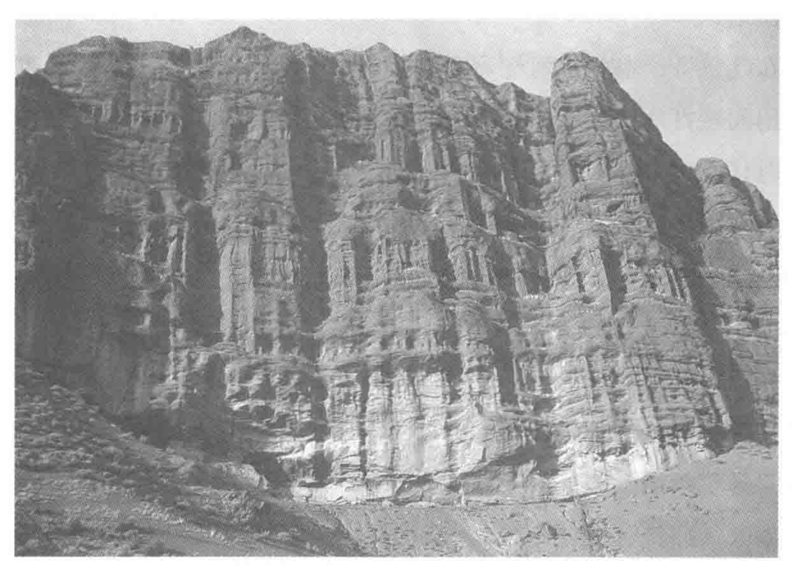
噶尔盆地。

在吐鲁番、木垒、阿勒泰等地，我们看到了广泛的新石器遗存。这批用间接打片法和压制法制作的石器，是最早的人类遗物，代表了新石器时代或更早的石器阶段的考古文化。它们从属于分布在华北、蒙古、南西伯利亚以至白令海峡的石器系统，因而确凿无疑地提示了这样一幅图景：用简单石器抵御猛兽袭击的早期人类，已经无数次徒步穿越了浩瀚草原。

在以伊犁河流域为中心的广大地区，我们看到了纪元前的草原民族——乌孙人、月氏人和塞人留下的遗迹。按照一部分史学家的看法，乌孙是阿尔泰语系的民族，月氏是汉藏语系的民族，塞人则是印欧语系的民族。他们来自不同地区，相互替代，活跃在天山河谷及其周边。见于天山阿拉沟东口墓葬中的虎纹金牌、金箔带及其它动物饰牌，见于伊犁新源、尼勒克、昭苏等地的虎兽形青铜器具和铜矿遗址，都是他们的遗物。这些器物的造型与功能，同见于内外蒙古的鄂尔多斯青铜器、见于哈萨克斯坦和伊朗的萨迦-斯基泰艺术品如出一范。它们证实：在远古时代，跨越万里的杀伐、争夺和民族迁徙，已经在草原轰轰烈烈地展开。

此外，我们还在作为原始艺术的岩画前一次次驻足。这种岩画同古代突厥民族用作墓碑的鹿石和石雕人像一样，星星点点地布满了从蒙古、哈萨克斯坦到天山北缘的全部草原。在这块幅员广大的土地上，岩画的艺术特点是极其相似的：它们都用写实的方法描绘草原上的游牧生活。几乎在所有画面中，羊、马、狗、鹿等动物都构成形象的主体，穿插于其中的人物往往呈放牧或狩猎姿态，表示羊群种类的卷角、大角和表示人物性别的生殖器官得到了夸张的描写，比较常见的器物有代表狩猎工具的弓箭和代表交通工具的车轮。它们反映了草原人生活理想和生活方式的共同性，反映了游牧文化对于地域界限的强有力的跨越。

一个晴朗的下午，在天山深处，一幅特殊的岩画像磁铁一样吸引了



呼图壁县康家石门子岩画山

我们。

这里是呼图壁县康家石门子，是一个群山环抱的湿润草甸。在两条山溪汇流之处，一座赭红色的岗峦兀然耸起，同周围连绵的青山形成鲜明对照。岩画就绘刻在这峻峭的岗峦之上。

这是一幅面积达120平方米的巨型岩画，用浅浮雕和阴刻的手法绘成。画面上方是一组女性舞蹈者，每隔三名舞蹈者绘有一组对马图案。在它左下方是一组男性舞蹈者，其间绘刻有两只雄虎。再往下是一对男女，男性的粗大生殖器直指女性；其下是两排呈舞蹈状的小人。在这几块主体图画的周围，还有一些男女交合的形象以及羊、马、鹿等动物的形象。岩画的表面特征是明显的：它夸张地描写了性器官和性活动。根据这一特征，学者们把它称为“生殖崇拜岩画”。

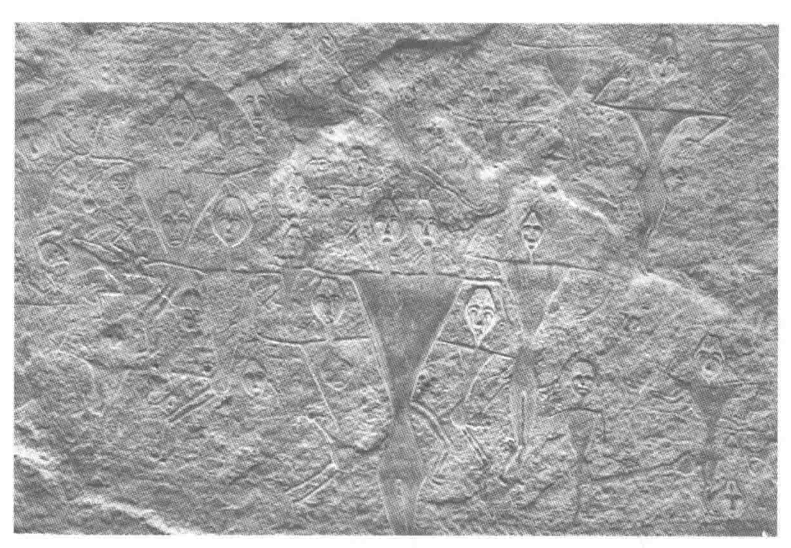
但是，我们却从这件内容丰富的艺术品中读到了更多的东西——

这是一幅为专门仪式而绘制的图画。画上的图样往往有新旧相叠压的痕迹，说明它最后定型于一次特别的改制。它出于专职的匠师之

手，因而人物形象的顶部达到距地面十余米的高度。它面对一块宽阔的平台，面对灵秀荟萃的山川，这意味着，它是一个宗教仪式场所的遗迹。

这幅岩画是对一次巫术舞蹈的记录。它具有明显的写实风格，画面呈现了有机的统一：无论男女舞蹈者，一概右手上举、左臂下垂，采用相同的舞姿。舞蹈者是向苍天、向一切自然神灵狂热地扭动的。他们的特殊装饰——插有羽翎的尖帽，便是同神灵相交通的法器。

岩画不仅描写了巫术舞蹈的瞬间，而且描写了全部仪式的过程。以两组高大男女代表的巫舞、以对马代表的两马相斗、以男女交合形象代表的性狂欢、以两排小人代表的群众舞，显然是仪式中按顺序进行的几项节目。



康家石门子岩画

可以肯定，这是一种祭祀男女祖先的舞蹈。在岩画中部，舞蹈者所推出的巨大的双头同体人像，正反映了祖先祭祀的主题。其内涵是歌颂世代繁衍。那些悬挂在手臂和腰间的生殖器形物品，反映了一种同华夏民族所谓“阴阳构精，化生万物”相类似的观念：生殖，代表了

祖先们创造氏族的伟力。 值得注意的是，画面中央有两只被男性舞蹈者围绕的雄虎。 这表明仪式是在猎获两只猛虎之后进行的。 也就是说，在一次空前的狂欢之后，人们绘下了这幅渲染巫术力量的岩画，记下了歼灭猛虎的伟业，以表现神灵和祖先赋给氏族的强健和勇武。

总之，这是一幅具有强大的历史穿透力的岩画。 可以想象，古代的草原人曾经面对这威严的山壁，在酋长和巫师指挥之下，年复一年地举行类似的仪式。 岩画于是成为一种宗教的规范、一首图像的史诗、一篇浪漫的历史记录、一支生命的颂歌。 遍布草原的敖包，以及至今留存在草原人中的萨满风俗可以为它作证：它们同样是关于草原理想、关于生命崇拜和自然崇拜的浪漫记录。

岩画刻写在山岭，音乐流传在水边。 在美丽的喀纳斯湖畔，有一个田园诗般的喀纳斯村。 居住在村里的 170 户哈萨克人、蒙古人、维吾尔人和回族人，都有自己的音乐。

我们采访了喀纳斯村的蒙古人。 在各民族杂居的过程中，这个以“蒙恰克”为名的人群，习惯了以本民族语为生活语言，而以哈萨克语为交际语言。 现在，一群打羊毛的蒙古女人聚集在毡房里，用蒙恰克语唱起了自己最喜爱的民歌。 她们的长调是散板的颂歌，音域宽广，音调柔和；她们的短调是活泼的小曲，音色抒情，歌声流畅。 她们用歌喉铺展开五彩的图画：关于她们的草地和河流，关于她们的牲畜，她们的爱情和劳动生活……

这时候，在附近的山岗上，一位牧人吹响了楚乌尔。 他的乐器是用扎拉尔草制成的，他的乐声是通过嘴的张合和喉的颤动发出的。 他用持续长音同旋律的共鸣发出了奇特而动人的乐音。 大自然的形象和许多动物的形象在这种音乐中出现了：喀纳斯河翻滚起温柔的波浪，黑色的走马迈开了细碎而有力的步伐，巴尔金的枣骝驹平稳而矫健地在湖边绕行，白色的母骆驼面对死去的小骆驼伤心地哭泣，一只漂亮的小鸟在大草原上展开翅膀鸣叫……歌手叶尔德西的“冒顿潮尔”让我们感受

到了草原人同动物之间的和谐与亲近。

同样，在赛里木湖畔，在喀什河和巩乃斯河畔，雄伟的草原也奏响了富于激情的音乐。



1994年的叶尔德西

——在博尔达拉的赛里木湖畔，毡房中的蒙古人唱起了劝酒的礼仪歌，欢迎我们这些远方来客。每一支歌都用一种动物起兴，分别献给贵人、长辈、兄弟、朋友或晚辈。这音乐充满温情，像赛里木湖那样宽广，像湖畔的山峦一样绵延起伏，山水之间游弋着挺拔的骆驼和温柔的羊群。

——在喀什河畔的尼勒克县，喇嘛庙仍然代表了大自然的威严。蒙古歌手在所有仪式中都以一曲《黄教的天空》开始演唱，然后把歌曲依次敬献给高贵的佛爷、亲切的故乡、慈爱的父母和骑着枣红马的兄弟。歌声倾诉了一种遥远的怀念，让我们体会到准噶尔部落悠久的悲欢。

——在那拉提巩乃斯牧场，我们翻过绵延起伏的天山，听优美而明快的冬不拉乐曲响彻哈萨克人的毡房。《漂亮的项链》诉说的是炽热的爱情，《从五岁到百岁》讲述的是人生哲理，《阿日达克》则抒发了对美丽姑娘的思念。每一支乐曲都充满柔情，有力地拨动了我们的心弦。

就这样，我们一次又一次被草原的激情所感动。在草原上，我们眼前不断出现复杂色调和复杂情感的交织。当我们在草地与戈壁之间穿行、在毡房与墓圹之间穿行的时候，一种强烈的对比总是会出现在我们的两侧：一边是丰沃，一边是荒芜；一边是葱绿，一边是枯黄。可以

想象，面对如此广袤的贫瘠和如此珍贵的丰美，草原人必定会对大自然怀抱强烈的感恩心情，对自己的家园怀抱特殊的爱恋。他们必定会把自己的全部喜怒哀乐，投放给他们所依赖的所有生灵。

第三篇　草原:丝路北道(下)

草原之路存在了亿万斯年，它是没有屏障也没有遮掩的道路。

西域的草原从属于世界上最大的一片草原：从贝加尔湖畔到多瑙河畔，绵延三万里，连接了亚洲和欧洲。广大的地域容纳了规模广大的生产和交换，也容纳了幅员广大的迁徙和征战。使用印欧语的白色人种，使用阿尔泰语和汉藏语的黄色人种，曾经以塞种、匈奴、突厥、蒙古的名义，在这里建立起横跨欧亚、直达非洲的强大帝国。金戈铁马，热血赤旗，西域的草原之路是震撼世界的道路。

在这条路上，有过多少过客呵！这是没有人能历数的，可以计算的只是因自然灾害而导致的部落散亡，因生存竞争而造成的文化交流。无论是由于食物匮乏，还是由于食物不能长期贮存，都会导致物质和资源的交流，并因人群的相互渗透而造成文化的交流。战争和掠夺是这种交流的重要途径。一些民族消亡了，另一些民族壮大起来，历史上写满了这种残酷的真实。

在20世纪的西域草原上，生活了哈萨克、蒙古、柯尔克孜、锡伯、达斡尔、塔塔尔、俄罗斯、回、汉等十几个民族。它们是民族交涉史的产物，也是文化交涉史的产物。它们的生命力，通过上述两个过程得到了证实。

怎样来理解草原民族的生命力呢？从草原生命的脆弱，可以懂得草原生命的顽强；从草原世界的残酷，可以懂得草原民族对于生命的珍惜和热爱。

草原民族的确是热爱生命的民族，有特别的维护生命的方式。他

们热爱自然状态的生命，因而崇信自然；热爱文化状态的生命，因而崇信历史。在草原上，自然崇拜是最重要的信仰；而历史，则几乎就是民族生命的同义词。

所以，草原人用不同的语言，代复一代地讲述自己的故事——自己的民族和英雄的故事，并因此产生了被人们广泛称颂的英雄史诗。蒙古族的《江格尔》、柯尔克孜族的《玛纳斯》、藏族的《格萨尔王传》：中国的这三大史诗都在游牧民族中流传，代表了草原文化的特殊结晶。这是一个意味深长的事实。

我们幸运地亲身接触到这一事实。在一个风和日丽的下午，我们聆听了史诗《江格尔》的诵唱。



江格尔齐卡那拉

这里是伊犁河谷尼勒克县的科克浩特浩尔乡，是卫拉特蒙古族准噶尔部的居住地。在这里，草原人为我们铺设了色彩斑斓的毡毯。著名的江格尔齐卡那拉盘腿坐在草地的毡毯上，头上洒下一束明亮的阳光。他开始诵唱了，用特别壮丽的语言，令人想见阿尔泰山、白头山、兀古泷河、额尔齐斯河的美丽风光；用融有大量古代民歌、祝赞、格言、谚

语的诗句，隐约可以听到乌孙、匈奴、突厥等众多古老民族的足音。他的语调时而铿锵激越，时而从容裕如，形象地展现了太阳英雄江格尔的神勇和豪迈。他全身的关节随着富有韵律的诗句有力地振动，仿佛马在奔驰、武士在拼杀：一种浩荡的气概在吞吐山河。

我不懂蒙古语。但我被深深地感动了：有生以来，我第一次接触这样伟大的口碑的历史。

《江格尔》是一部长期流传于西蒙古土尔扈特部的史诗。“江格尔”一名很可能来自波斯语的“征服者”，在蒙古语中，代表英雄和智慧人物。它所记述的事件大多发生在阿尔泰山地区，它的超自然描写往往融有萨满教和佛教成份。它明显是一个异常丰富的文化交流的产物。我不由得想起暴风骤雨般的 17、18 世纪。那时候，尼勒克蒙古人的祖先曾经建立一个强大的准噶尔汗国，其势力覆盖了新疆、西藏、青海、蒙古以至中亚、西伯利亚的西部和南部。我由此懂得了伟大史诗之所以产生在草原的原因：只有辽阔的草原，才能容纳这种纵横万里的民族撞击，并创生内涵丰富、意境辽远的宏伟诗篇。

各民族史诗有其共同性。广阔的环境背景是它们的第一重相似，歌颂勇士型的英雄是第二重相似，征战母题与婚姻母题的交织是第三重相似，创世神话和救世神话的结合是第四重相似。江格尔可汗和它的部众同一系列恶魔的浴血奋斗、玛纳斯的历代祖先及其子孙前赴后继的征伐、格萨尔王作为战神和民族救星的一生：所有的历史画卷，都是对民族战斗历程的讴歌式的回顾，对族群祖先与英雄的神话般的颂扬。这些共同处，又一次提示了英雄史诗产生在草原的原因：当征服与反征服成为草原文化交流的重要形式的时候，民族的历史和民族的英雄，便成为民族生命力的象征、民族凝聚力的保证。

尼勒克是一个不寻常的地方。早在公元前 7、6 世纪之交，这里是塞种人的活动中心。县城不远处的奴拉窝古铜矿，则是两千四百年前游牧民族冶金业的见证。金属是兵器的主要来源，是箭镞、刀斧、鞍

镫、衔嚼的必要材料，因而是草原人骑射生活的象征。这说明：英雄史诗之所以产生在草原，还因为史诗所体现的尚武精神，是草原生活的灵魂。

事实上，史诗不仅代表了一种艺术，而且代表了一种文化倾向。珍视自己的民族传统，并赋予它一定形式，这是流淌在草原民族血液中的渴望。

克孜勒苏柯尔克孜自治州四十周年州庆之日，我们来到了这个州的首府，在晚会上观看了库姆孜的合奏。当天深夜，又前往“库姆孜齐”买买提吐鲁西木的寓所，造访了这位著名艺人。



库姆孜齐买买提吐鲁西木

库姆孜是柯尔克孜民族的代表乐器。关于它的起源，有一个类似于族源的传说。传说中的英雄是康拜拉汗，他的名字意为“马之王”。传说的主要情节是：库姆孜伴随康拜拉汗的神奇经历而诞生。类似的传说也通过乐曲保存下来了，每一支库姆孜曲子都拥有一个自己的故事，每一次演奏因而成为一次历史的追述。在所有故事中，最著名的便是用库姆孜伴唱的玛纳斯的历史。

于是，我们从买买提娴熟的演奏中领会了一种特殊意义：乐器库姆孜是作为柯尔克孜民族的象征存在的，它是音乐的史诗。

史诗并不仅仅传唱于人们口头；在各种自然的和人文的景观当中，都有它的踪迹。在和静，我们参观了为纪念土尔扈特英雄渥巴锡而建立的民族博物馆；翌日，我们折往巴音布鲁克，瞻仰了土尔扈特人居住的美丽草原。我们循着同一条公路两次穿越天山。在整整三天时间

里，一部史诗如泣如诉，不断在耳边回响。

土尔扈特是中国卫拉特蒙古的四个部落之一，曾在1630年左右迁往远离祖国的伏尔加河下游。一百四十年以后，一场为摆脱沙皇俄国的控制和压迫的斗争发生了——渥巴锡汗率领17万土尔扈特人毅然踏上了东返的道路。这是一次艰苦卓绝的长征：经过八个月的艰难跋涉，冲破重重阻截，土尔扈特人以死亡近十万人口、损失几乎全部牲畜的代价，到达伊犁，完成了人类迁徙史上最后一次壮举。

这是一个我们早已熟知的故事。但现在，面对渥巴锡的威武塑像，面对水草相依的壮阔原野，那场九死一生的民族历险，便有了完全不同的内涵。只有在这个时候，我们才真正理解这一悲壮事件的驱动力。——正如土尔扈特人的史诗所描写的那样：既是为了民族的自由生存，也是为了江格尔那不可玷污的荣誉。

走在草原之路上，我们的追忆的脚步不由自主地沉重起来。——草原上的民族交流，凝结了多少代人的生命！按通常的说法，自敦煌西出玉门关，经哈密、吉木萨尔，沿天山北麓至伊宁而去里海沿岸，是草原文化交流之路的主线；但我们的理解是：在固定的商业道路形成之前，草原民族已为自己的生存踏出了血与火的路网。从自然景观看，这些道路的周边是一片绿色的世界，远比天山南麓的世界丰润而柔和；但若用心灵的眼睛看去，这里却充满了深沉的悲凉。

在吉木萨尔的北庭故城，我们看到了这种悲凉。这里曾经是汉代的金满城，是唐代的北庭都护府所在地，四方辐辏，有过雄视万里的威严和繁华。“饮酒对春草，弹棋夜闻钟”、“四边戍鼓雪海涌，三军大呼阴山动”——唐代诗人岑参的诗句，时时引起我们对这个军事重镇和交通重镇的遥想。但现在，在薄暮的朔风中，五平方公里的废墟给我们的却是沧海桑田的感触。我们在残颓的城垣和隐约可辨的道路间谛听一千年前的声浪，在稀疏的荒草和剥蚀的石碑前呼吸古远的气息，这时候，历史便显得真实起来。它用无穷的死亡与再生说明了草原之路的

真谛。

在天山支脉——乌孙山北麓的察布查尔锡伯自治县，我们又看到了草原之路的深沉。这里的锡伯民族来自遥远的中国东北地区，是戍守西域边防的三千锡伯军士的后裔。1764年至1766年间，他们的祖先曾经进行跨越万里草原的迁徙。当东北地区的锡伯文化消失在其它民族文化之中的时候，在远离家乡的伊犁河谷，锡伯人却保留了自己所独有的语言文字、宗教信仰和风俗。在这里，我们体会到了“民族文化”这一词语深刻而丰富的内涵。

锡伯人并不是沿通常所谓“丝绸之路”来到中国西北角的；他们走的是比较原始的一条道路。他们从沈阳起程，横穿整个北部蒙古，经中国西北边境线上的阿勒泰、塔城、博尔塔拉，南渡伊犁河，驻防在今属哈萨克斯坦的一些地区。他们的足迹，为我们提供了一个关于草原之路的崭新视野。

锡伯人在迁徙的过程中，广泛吸收了各民族的文化要素。他们使用欧洲乐器曼陀铃弹唱，唱的是锡伯民歌《为父母分忧》和汉族古曲《柳青娘》；他们用汉语、锡伯语两种语言，表演来自关中的平调曲子、越调曲子以及《张连卖布》；他们用小提琴伴奏，却在锡伯歌曲的谱本上注上汉字的拼音；他们像其他草原民族那样，跳起了模仿动物神态的舞蹈。在他们的舞蹈中，可以一一分辨出来自蒙古舞、哈萨克舞、维吾尔舞、回族舞、汉族舞的艺术语汇；但直到今天，他们的萨满仍然保存了源于东北家乡的巫术。他们永远用移植和杂交的方式创造文化，这种方式真是匪夷所思。但我们想：与其说这是一个容易被同化的民族，是一个习惯认同于较高文明的民族，不如说，这是一个体现了草原文化特性的民族。因为草原上的任何一种民族文化，都是在同其他民族文化相交流、相吸收、相融合的过程中成熟起来的。

锡伯文化事实上是这样一种典型：鲜明的个性同豪迈的开放性充分结合的典型。是什么东西造成了这明显对立的两极的结合呢？当我们



锡伯诗人何叶尔·兴谦(右)和他的油画

来到锡伯诗人何叶尔·兴谦寓所的时候，关于这一问题的疑虑顿时冰释。何叶尔·兴谦朗读了他写作的史诗《喀尔玛阿》，它的素材，是率军西迁的民族英雄喀尔玛阿的毕生业绩。何兴谦展示了他绘制的十幅油画，这组油画同史诗一样，展示了锡伯民族经长途跋涉到达伊犁、战胜恶劣环境而生存下来的历史。答案于是呈现出来了：是强烈的民族观念和历史观念，保证了锡伯民族的个性在开放过程中不至于堕失。何叶尔·兴谦说："历史是一个民族最宝贵的东西，它可以教育后代克服困难，顽强地生活。"锡伯族艺术家塔琴台补充道："还有语言，独立的语言是民族心理的保证。"在这里，我们明白了草原文化的真谛：为生存而进行交流，走向未来；为生存而维护个性，走向过去。这两条路线，双重地造就了草原文化无比丰富的形态。

大草原的确是丰富的。在这苍苍茫茫的天地里，容纳了无数平原、丘陵、湖沼、江河。草原文化生长在广阔的土地上，有着同样的丰富。草原人食荤膻，饮奶酪，衣皮革，服轻裘，穹庐为居，骏马代步，

一切习俗都适应于变动不居的生活。草原人迁徙频繁，四方为家，随遇而安，皈依无常，不立文字，广泛吸取，用隆重的礼节接待宾客，也接纳了各种外来的文化。在草原上，即使最微小的一些线索，也联系着无限广大的时间和空间。

特别是关于人的线索。草原人的生活飘忽不定，他们的历史是心灵的历史，他们的文学是口头的文学，他们的艺术是身体的艺术。而这一切，都可以综合成为歌舞。难怪人们说音乐和骏马是草原民族的翅膀。这是因为，马背上负载着草原人的全部家产，而音乐则承担了草原人的心灵和文化。

为此，我们注意到草原上的乐器，它们是草原音乐的承担者。这些乐器是多样的——蒙古族有叶克勒、马头琴、楚乌尔，哈萨克族有冬不拉、托甫修尔、斯布孜克，柯尔克孜族有库姆孜、克雅克、却奥尔；但它们又是共同的——有一种被称作“潮尔”（chuur）的现象，展示了它们在广袤草原上的自由翱翔。

“潮尔”是内蒙地区蒙古人的用语，指的是双音或共鸣。新疆地区的蒙古人称之为“楚乌尔”，柯尔克孜人称之为“却奥尔”；尽管用作乐器名称，但其涵义却都是双音共鸣。这些名词，反映了草原民族音乐对于双音或合音的追求。

这种追求有丰富的表现。阿勒泰地区的蒙古人是用一种特殊方法演奏楚乌尔的：用舌头抵住吹孔的三分之一，用上唇盖住吹口的外沿。这样，嘴唇和嗓门便可以同时发音，通过持续长音同旋律的结合构成音乐。——这是作为一种演奏习惯的“潮尔”。流行于草原地区的弦乐器大都是二弦乐器：一根弦用为主奏弦，另一根用为共鸣弦。蒙古族的叶克勒和马头琴，哈萨克族的冬不拉和托甫修尔，柯尔克孜族的克雅克，都使用这种弦制。——这是作为一种乐器形制的“潮尔”。蒙古民族甚至把双音现象推广到声乐：在低音区唱实词，在高音区唱虚词，始终把一个音声作为持续音声。——这反映“潮尔”已成为一种审美风

尚。一个晴朗的下午，在阿尔泰山麓的白哈巴村，蒙古妇女把“潮尔”艺术深深地刻进了我们的记忆。

遍布草原的潮尔现象曾经引起我们长久的思索。我们注意到，作为叶克勒的变种，马头琴同样采用二弦合音制，并且在清代以前，一直以“潮尔”的名称流行。早在忽必烈时代，蒙古人便把马头琴手以及那些在马头琴的伴奏下吟唱英雄史诗的民间诗人，称为“潮尔赤”。这证实了草原文化的共同性。但与此同时，草原文化又以无数迹象，显示了它的地方差异。例如，即使在同一个民族的不同地区，乐器也有细致的差异。新疆东部的冬不拉和托甫修尔都没有品位；而在西部，由于接受了其他民族文化的影响，这两种乐器都增加了品位，并且向十二平均律靠拢。这种多样性，同样是文化传播的果实。

第四篇　绿洲：丝路中道和南道（上）

人们对于西域的印象，是从它的大沙漠开始的。在中国最古老的典籍中，这片土地被称作“流沙”。《山海经》说过：在大流沙之滨，笼罩着“雾赴云浮，寡见星日”的灰色天空。

沙漠是严酷的，没有水，没有雨露，没有生命，只有毒辣的热风。它是世界上最强硬的自然屏障。人们可以穿越大海，但很难穿越沙漠。自古以来，沙漠被看作死亡之海。

然而，隔着浩瀚无际的不毛之地，昆仑山和天山分别在塔克拉玛干大沙漠的南北两极耸立起来了。它们切断了沙漠，也切断了死亡。尽管在面向沙漠的这一侧，它们裸露着草木不生的赤色山体，裸露着同沙漠一样的干燥；但在山的顶端，那白皑皑的冰雪和万年不化的冰河，却远远地预告了生命的足音。因为在雪线之下，我们可以看到无数峡谷。这些大自然的刀痕，实际上是冰雪的杰作，是冰河在每年一度的融雪期中为自己开辟的道路。它们已经干枯了，但一旦把湿润的云层

同干旱的大地联结起来，它们便代表了生命的希望。

峡谷是用它们的枯竭为生命带来希望的。它们把溪水毫无保留地贡献给干旱的山麓，这样就使雪水之路转变成生命之路。在峡谷消失的地方，水流渗入沙漠底层，在被沙粒吸尽的同时也改造了沙粒。于是，在茫茫沙海之中便出现了绿色的岛屿，出现了一小块一小块依靠地下水而存活的可耕地，出现了绿洲！

西域的绿洲，主要分布在塔里木盆地的四缘。

在流沙的逼迫之下，绿洲是一个特殊的世界。它享受不到雨水的恩惠，土壤和物产都受到自然条件的严重制约，是一个孤立和封闭的世界。

在荒漠的包围之下，绿洲是一种特殊的生命。土壤的边界线划出了生命的边界，划出了绿洲与沙漠的边界，也划出了绿洲人生存权利的领地，仿佛是一层坚硬的蛋壳。这蛋壳保护了早期的定居人群，也保护了早期的农业。

然而，发展是生命的本性。为了扩大自己的生活范围，为了取得更多的资源补充，绿洲人势必要打破蛋壳，要去跨越浩瀚的沙漠。他们小心翼翼地，在绿洲与绿洲之间开辟出一条又一条通道，把和平共处转变为互利。这时候，绿洲之路便成为一条金色的丝线，串联起无数晶莹的宝石。

我们曾经把草原之路追溯到远古，同样，绿洲之路也是一种悠久的存在。草原之路是为索取自然资源而产生的，是对自然环境的适应和占有；绿洲之路是为交换自然资源而产生的，反映了对远方人群的依存。草原之路是生存竞争的道路，绿洲之路是经济联系的道路。

生活在中原地区的中国人，很早就通过绿洲之路了解了西域。据史籍记载，三千两百年前，周成王曾经在镐京举行盛会，接待来自渠搜、康国、大夏、昆仑、莎车、月氏的使者，接受他们所贡献的地方特产。这表明：在非常古远的时代，绿洲的地理环境便保护了一批地方

政权，绿洲之路已经成为商业之路和文化交流之路。

实际上，人们心目中的丝绸之路，正是绿洲之路。在汉唐史籍中，交通西域的“南北二道”，指的就是塔里木盆地北缘和南缘的绿洲之路。西方人是通过这条道路来认识中国的，所以代表丝绸的“赛里斯”会成为中国的别称。现代人是通过这条道路来理解亚洲的，所以西域被看作亚洲中心，看作欧亚大陆最富活力的地方，拥有“亚洲的心脏”等名称。现在，当我们一次又一次进入绿洲，把广阔的荒芜不断抛在身后的时候，我们理解了这些事实：本来意义上的丝绸之路，正是各民族的贸易之路；经济和文化的交流，为跨越欧亚的大动脉注入了永远新鲜的血液。绿洲，是人类走向文明的驿站。

绿洲于是代表了西域文明。它意味着定居生活，因此意味着对土壤和植物的驯化。早在四千年前，这里便拥有成熟的农业。在罗布淖尔地区的孔雀河下游、库尔勒地区的和硕县以及喀什地区的疏附县，我们可以看到新石器时代的石镰、石砍锄、石磨盘等农业工具，看到青稞、小麦、小米饼等农产品。它们昭示了绿洲同农业生产的紧密联系。而至晚在汉代以前，西域的绿洲已经建立起完整的水利灌溉系统。据楼兰古城的汉晋木简记载，管理筑坝、修堤、拦水、浇地等事务，是当时地方政府的重要职能。

考察绿洲，实际上是考察依靠农业而发达的文明。于是，我们注意到了吐鲁番盆地。这是古往今来文明传递的重要驿站。在这里，可以看到满布历史旧痕的古代驿道，沿水草指引的方向，朝东北的哈密、东南的楼兰、西北的达坂、西南的焉耆跳跃式地延伸。这里是风沙的王国，是火焰山的故乡。但在古代的维吾尔语中，“吐鲁番”一名意为“都会”；在突厥语中，它代表“富庶丰饶的地方”。

吐鲁番展示了绿洲人对于环境的征服。只要看看吐鲁番所拥有的古城，我们就能想见这块绿洲的昔日辉煌。在盆地西部，雄伟的交河古城纪念着长达一千五百年的繁华史。从公元前一百年起，它就是车

师前国的都城。人们是从地面往下挖出这座狭长的城市的。他们用平直宽阔的中心大道、规模宏大的寺院遗址、高耸的鼓楼、星罗棋布的手工作坊，用敦厚结实的土基和巧妙的建筑结构，显示出绿洲人的卓越智慧。

交河古城是交河郡的治所。从公元5世纪起，它便是高昌国的辖地。因此，在它东方百里之遥，屹立着一座更具宏伟气概的高昌王城。史籍记载：高昌国人曾经筑渠引水，使之周绕王城，灌溉田园。汉代至晋代的屯田校尉，曾经驻扎在高昌城中。十六朝时候，青阳、建阳、金章、金福、玄德、武城、横城等宏伟的门楼，曾经护卫这个人口达三万之众的都会。隋唐之际，一支携带数十种乐器的大乐队曾经从这里出发，以《高昌乐》的名义加入中原王朝的大型典礼。现在，昔日的殿堂已经残颓。这座被战火摧毁的古城，在夕照之下显得朦胧而苍凉。不过，面对它，我们依然感受到了无与伦比的威严。

这种威严来自一种无声的力量，来自凝结在时间当中的不朽的生命。我们读过晋唐时期的吐鲁番文书，知道那时有无数堤坝、水库和干渠，有严密的屯田制度，作为两座城市的保障。古城是多少劳动的结晶啊！正因为这样，它才会成为历史丰碑。当汽车从戈壁滩穿过，驶入绿洲之时，无数像小火山锥一样的坎儿井扑面而来，这时候，我们便有瞻仰丰碑的感受。因为这种井渠结合的地下水道工程布满了吐鲁番盆地。它以总长五千公里的规模，像人体血脉一样滋养了整块绿洲。它如同地下的长城和地下的大运河，庄重宣告：支撑绿洲文明的是农业，支撑农业的是水利，建树水利事业的是富于创造的绿洲人。

绿洲之路的旅行者，总是会因为这种饱满的创造力而感到意外的惊喜。我们在大沙漠中整天整天地行走，期待色彩的变换，期待每一株胡杨、每一丛红柳、每一对高耸的羚角、每一块避风的土墙；而在期待的眼睛疲惫下来的时候，在沉重的失望浮上心头的时候，忽然远远望见一座火烛闪耀的村镇，望见一大片防护林的伟岸的剪影，便有这种惊

喜！我们为此感谢绿洲，同时感谢沙漠：没有沙漠的严酷，便体会不到绿洲的珍贵。

沙漠双重地造就了绿洲：它封锁绿洲，因此引起绿洲人对资源的珍惜，造就了农业；它分割绿洲，因此激发了绿洲人的生产个性，造就了手工业和副业。绿洲人的创造力，是在沙漠的逼迫中施展出来的。面对步步紧逼的沙海，它有生生不息的潜能。

我们来到了喀什——两千多年前古国疏勒的王都。这个位于塔克拉玛干沙漠西缘的历史名城，是丝绸之路的要冲，是新疆南部最大的一块绿洲。在这里，可以特别明显地触摸到绿洲的生机。

喀什的全称是喀什噶尔。在突厥语中，这个名字意为“玉市”或“绿色的琉璃瓦屋”。它代表一种历史悠久的手工业传统。无论是在喀什的旧城区，在艾提尕尔广场，还是在每一个巴扎（集市），这种传统都会向人们展示出高贵典雅的气质。我们走过许多像迷宫一样曲折的街巷，不断想起关于喀什的古老评价：“人习技巧，攻金镂玉，色色皆精。”那用几何图案和花草图案装饰起来的建筑物，那布满街巷的各式店铺，那琳琅满目的工艺品——艾德莱斯绸、土陶、小刀、花帽、金银首饰、民族乐器、冷砸铜器，是对这一评价的现代阐释。

维吾尔人用世世代代的聪明才智装扮了名城喀什，也装扮了自己。五彩缤纷的艾得莱斯绸以及用它缝制的连衣裙，使喀什的姑娘焕发出春天一样的魅力。“艾德莱斯”的意思是扎染绸，指一种扎结经纱进行染色的古老工艺。它包括扎经、分层染色、整经、织绸等细致的工序。由于染液的渗润，这种丝绸上的图案有自然形成的色晕，层次丰富，色调柔和，风格浪漫。所以维吾尔人又把它称作布谷鸟翅膀上的花纹（“玉波甫能卡那提古丽”）。而那种白花黑地、小口宽顶、棱角突出的男式巴旦木花帽，则是喀什汉子的骄傲。在喀什，各地维吾尔人用他们所喜爱的不同花帽组成了花朵的海洋。在这片海洋中，巴旦木帽因其鲜明的工艺特点和富于个性的审美情趣而光彩夺目。

我们还看到了喀什人制作的陶器。这里的土陶古色古香，仍然拥有古代陶器的余韵。其造型是朴素而光洁的，像是雕塑，再现了喀什人双手的灵巧；陶衣上的纹饰是简练而多样的，像是年轮，凝结了几千年来这块绿洲对于线条的想象。这是一批火候不高的陶器，因此特别鲜明地向我们提示了古往——从那个人类学会用火、学会耕作、发明炊具的时代开始，绿洲人就在不同的沙漠分割区中，用各自的工艺创造丰富了自己的农业。绿洲的生机就是这样体现出来的：文明越是古老，便越是表现了对于时间的穿透；文明越是富于个性，便越是体现了原初的生命力。

在绿洲之路上，我们因此有完全不同于草原之路的感受。草原之路是太阳的道路，有一泻千里般的开朗；绿洲之路是月亮的道路，有朔望晦明般的婉转。草原之路应当是诗人的道路，而绿洲之路则应当是哲人的道路。

绿洲是用静止来显现运动和变化的，是用孤立和分割来显现联系和依存的，是用封闭来显现开放的，是用陈旧来显现新鲜的。我们可以说草原上没有路，因为在那里到处都可以踩出属于自己的足迹；我们可以说绿洲间布满了道路，因为在这里一抬腿就踏上了历史。

路，的确意味着历史；因为历史意味着重复。

用这样的观点去读历史，我们懂得了关于“西域三十六国”和“南北两道”的涵义。汉代以前，各个绿洲就以国家的方式，表明了它在政治上的独立，表明了对农业与水利的集中管理；而南北两条固定的道路，则表明了它们在经济上的相互依存，表明了商业的发展。绿洲的路，把这种相互依存固定下来，它是克服孤立与分散的法则。

汉代以来的历史学家是从政治和外交的角度来理解西域之路的，所以他们把丝绸之路推始于“张骞凿空”。事实上，从经济角度看，联结绿洲以及更远地区的道路早已形成。在青铜时代的墓地——哈密地区的五堡墓地，出土了许多距今 5200 年前用为死者带饰和衣饰的海贝，

主要是货贝和环纹货贝。如果说这些器物来自中国的东部海洋或西南方向的印度洋、波斯湾，那么，它们便显示了西域与这些地区的古老的商业来往。

我们还可以注意一下三十六国中的且末、精绝、楼兰、于阗。于阗也就是现在的和田，古波斯文献称之为“秦”和“马秦”。这一名称表明，西方人曾把古于阗与位于中原的秦王朝混同看待，也就是说，于阗文化和周秦文化有明显的亲缘关系。这种关系可以追溯到更早的时代：正如关于“昆仑之玉”的古老神话所描写的那样，在殷商时代的王室墓葬中，已经有大量的和田玉出土。诗云：“采玉河边青石子，收来东国易桑麻。”现在，当我们来到和田，向这座玉石之城行注目礼的时候，我们会情不自禁地联想起这一诗句，联想起绿洲人的悠久的商业传统，深深叹服他们为发展经济而跨越大漠的气魄和雄心。

历史已经沉寂下来了。古城且末淹没在黄沙之中。城旁只有一座3400年前的扎洪鲁克古墓，用西周时代的毛织品，轻轻地诉说丝绸之前的纺织品交流。古精绝国也只留下一个尼雅古城遗址。来自古印度的佉卢文文书和来自中原的汉文织锦，在废墟中无声地展示了汉代绿洲人向东西两极迈出的步伐。至于罗布泊西岸的古国楼兰，则在公元7世纪便已从地球上消失。这个名震一时的丝绸之路枢纽，早就成为探险家搜寻的对象。我们在各地博物馆看到大批汉文的五铢钱、佉卢文的马钱，以及各种民族文字的文书和木简。这些文物散布在丝绸之路的中道和南道上，划出了古代文化交流以绿洲为驿站而横跨欧亚的轨迹。

但现实却在用喧腾的声浪演奏历史。每一块绿洲中的巴扎，每一个巴扎中的摊位，每一个摊位上的四方物品，以及每一条集市道路上的车马和人群，都在朗读绿洲的古老宣言：绿洲之路，是打破自然环境的封锁而谋求发展的道路。

第五篇　绿洲：丝路中道和南道（下）

绿洲之路依傍高山而深入沙漠与戈壁。 高山是丝绸之路的屏障，也是通向它们的阶梯。

我们曾经沿两条路线走进沙漠、走进绿洲：一是经巴音布鲁克南下，越天山而至古丝绸之路的中道；一是经帕米尔东进，下昆仑山而至古丝绸之路的南道。 我们走下阶梯，经过了两个西域古道的道口，在这里品尝风情的变换。

第一个道口是古龟兹王国的都城库车。 这是唐代安西都护府的驻地。 今天，它依然有车水马龙的繁华。 大、小龙池像是它的迎宾酒盅，火焰一样的赤莎山则像是它的护城卫士。 我们踏着唐僧玄奘的脚步来到这神话般的世界，遥想古代取经人的陶醉和惊悚。 那一刻，西域的绿洲仿佛就是佛国的绿洲。

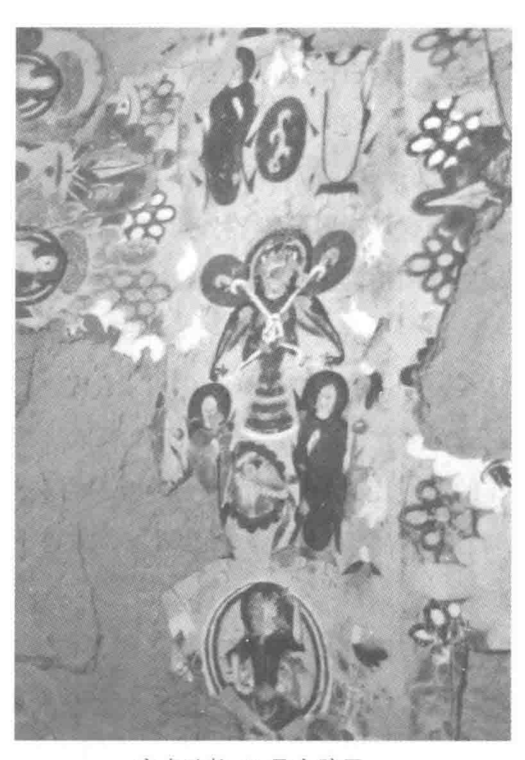
第二个道口是古叶尔羌汗国的都城莎车。 从 16 世纪到 17 世纪，这是整个南部新疆的政治中心。 现在，它西去克什米尔，南往西藏，仍旧是繁忙的交通要冲。 正值晚风轻拂的时候，夹着沙粒的尘土把莎车的每一片树叶涂成了灰色，西下的夕阳在朦胧尘雾的笼罩下淡若一轮皓月。 我们走在清真寺塔林立的街道上，感觉像走进了一个伊斯兰的世界。

面对绿洲，我们不会忘怀佛教传入的历史。 那是公元前 2 至 1 世纪，几乎整个中国都在原始宗教的覆盖下酣睡。 但在于阗、疏勒等地，人们却以对于较高智慧的认同表现了文明的觉醒。 到 2 世纪末，印度风格的石窟和犍陀罗式的造型艺术，便随着东传的佛教席卷绿洲，使西域以圣界的面目呈现在内地中国人眼前。 5 世纪的法显和 7 世纪的玄奘，曾经以充满感情的笔墨，描写了古于阗国中的数万僧侣及其整肃的威仪，描写了古龟兹国中数以百计的寺院及其规模宏大的行像风俗。

他们的西行求法，代表了内地中国人对于西域文明的景仰。

从某种意义上说，绿洲之路就是宗教传播之路。西域古道上的交通枢纽，往往是当时佛教的重镇。作为一个国际的商业城市，在整个中古时代，龟兹都是中国佛教艺术的典范。这是因为，佛教是作为一种思想、艺术和行为方式的综合体而流传的。克孜尔、库木吐拉、森木撒姆、克孜尔尕哈、玛扎伯哈——这些背靠石山、面向绿洲而开凿的佛教洞窟群，以它们雄伟的气势和丰富的内容，证明了龟兹文化的繁荣。

这些石窟是中西文化交流的产物。在任何一个洞窟中，都可以看到其中来自希腊、来自印度、来自伊朗、来自中国内地的艺术因素。比较典型的希腊形象是库木吐拉46号窟中的日天、月天和人面金翅鸟的形象。他们几乎就是古希腊神话中的太阳神、月亮神和人面鸟身神西壬的写真。比较典型的中国内地形象是库木吐拉晚期壁画中的菩萨形象。它们高发髻、戴小花蔓冠、胸前佩带细璎珞、上身披巾下垂，仿佛是唐代菩萨画的翻版。



库木吐拉46号窟壁画

从壁画素材的角度看，龟兹佛教接受了古希腊以人为本的艺术表现原则的影响。因此，所有洞窟都以人物为形象的主体，其中相当数量的人物是裸体人物。从石窟建筑方式的角度看，龟兹石窟是以中亚古国犍

陀罗的艺术为依据的。因此，它们依山凿窟，采用佛像、佛本生故事、佛传故事的题材，并在佛像旁配置了乐神乾闼婆、鸟神迦陵频罗等来自中亚的形象。龟兹石窟同周边文化的众多联系，呈现了绿洲对于文化传播的意义：在这块依靠贸易、依靠经济开放而兴盛的土地上，绿洲人的创造力，为吸收和推广一切新文明提供了丰沃的土壤。

我们到达克孜尔石窟的那一天，正值鸠摩罗什铜像落成。这位出生在1650年前的高僧，此刻正端坐在和熙的晨光当中。他是我们所知道的最伟大的佛教翻译家，也是我们最生动地感知到的一位龟兹人。他的雕塑是十分成功的：腿姿和手姿并不对称，显得十分优雅。他像是在俯视一切生灵，目光中有来自印度父亲的睿智和来自龟兹母亲的宽容。他的神情安详雍肃，散发出博爱、平易的气息。我们凝视这位对中国文明有过卓越贡献的人物，觉得他就是龟兹文化的化身。

龟兹文化正是以一种平易的方式显现出博大来的。这时，我们想起了所有关于古龟兹的故事，想起石窟壁画——它们用轻松的语言对这些故事作了复述和补充。据记载，在唐代宫廷的十部乐中，有《龟兹乐》、《疏勒乐》、《高昌乐》等三部来自古代新疆地区的乐舞。它们恰好产生在库车、喀什、吐鲁番这三个最重要的绿洲枢纽。龟兹乐舞可以说是世世代代西域人的骄傲。它风靡天下达五六百年，代表了中国最辉煌的一个音乐和文学的时代。现在，当我们从龟兹壁画中辨认出筚篥、双筚篥、唢呐、箫、排箫、笙、笛、筝、箜篌、竖箜篌、阮咸、三弦阮咸、五弦琵琶、三弦琵琶、曲项琵琶、拍板、贝、铜钹、曼陀铃、羯鼓、腰鼓、大鼓、答腊鼓、毛员鼓、鸡娄鼓等几十种乐器的时候，我们懂得了历史记载的单薄。见于隋唐史书的龟兹乐器不到二十种，因此，石窟壁画提供了一种振奋人心的真实。

龟兹石窟所展示的一切并非仅仅属于历史。在各地的麦西来甫集会上，维吾尔人用奔放而欢快的舞姿为我们重现了古代西域乐舞的神韵。库车县依西哈拉乡是古龟兹国的属地，这里的舞蹈用独塔尔、弹

拨尔、萨塔尔、手鼓、小提琴和掌声伴奏，有火一般的热烈。莎车县喀拉苏乡是古疏勒国的属地，这里的舞蹈被称作“刀郎舞”，舞姿轻捷而雍容，音乐平稳而深沉。和田县朗如乡、于田县兰干乡则是古于阗国的属地，这里的乐舞就像昆仑山特有的乐器——牧羊人热瓦甫，朴实而隽永。这些乐舞有丰富多样的风格，有炽热的感情和恢廓的胸怀，似乎容纳了一千多年的时间与空间。我们注意到在牧羊人热瓦甫上雕刻的雌雄花——莱利买吉提花，它表示爱情的难舍难分。库车民间艺人阿布都热扎克解释说：“心中充满爱的人，永远是夏天；心中没有爱的人，永远是冬天。”我们理解他的意思是：维吾尔艺术的创造力来自于对爱情的毕生追求。既然这种创造力是植根在绿洲人的本性当中的，那么，它当然会超越佛教鼎盛的时代。

公元 10 世纪，西域佛教结束了它的繁荣史，代之而兴的是来自阿拉伯半岛的伊斯兰教。这是一个富有平民性格的宗教，尊崇真主安拉，信奉《古兰经》，相信末日审判。7 世纪初，当其创始人穆罕默德发出“学问虽远在中国，亦当求之”的圣训之时，无数穆斯林商人梯山航海，经西域来到中国。到 10 世纪初，在圣战的旗帜下，这一宗教又自西向东，逐步征服了天山南部的全部绿洲。我们在丝路南道上往东行走，因此仿佛在踏勘古代穆斯林的足迹。我们的脚下，是一部延续数世纪之久的沉重的历史。

在阿图什，我们来到萨图克布格拉汗坟墓，阅读了这部历史最醒目的一页。墓中安葬着喀拉汗王朝的第三代可汗。他是突厥语世界第一个伊斯兰国家的缔造者，是维吾尔人的第一位穆斯林君主和中国穆斯林军队的第一位统帅。在他宣布皈依伊斯兰教的那一年，天山南部的宗教战争拉开了序幕。

在距离尼雅古城数十公里处的伊斯兰圣地，我们重温了这部历史最惊心动魄的篇章。从喀什到这里仅有七百公里的路程，但喀拉汗王国的圣战者却为它付出了数以万计的生命和一个完整的第 10 世纪。在一

望无际的沙丘上，九百多年的光阴已经掩盖了遍地战死者的鲜血，九百年的虔诚祷告也铸造了凝固的肃穆。远道而来的朝圣者一步一跪拜，经一道道木门登上伊麻目·贾伯日撒德克麻扎。他们缅怀的是率军东征而阵亡的宗教领袖、穆罕默德的第四代后裔。一场惨烈的战争，为中国造就了一个神圣的麦加。

关于这些圣战的故事，年复一年地在各地流传。在墨玉河边的巴扎集会上，现代的穆斯林艺人仍然用唐代敦煌的话本表演方式，描绘着这段历史。听众是一些善良平和的普通人。从他们安详而专注的表情看，艺术显然已经拉开了现实与历史的距离。但我们会想：这里是佛国于阗的旧地，是九百年前战火最凶猛的地方。难道人们已经遗忘了那个被毁灭的文明古国？难道那具有悠久传统的佛教艺术，已经彻底消失？



墨玉巴扎集会中的说故事

回答应当是否定的。因为我们看到：由于伊斯兰教的兴盛，绿洲文明找到了一种新的表现方式。事实上，相当多的佛教文化的成分也

进入了这个新的宗教。在喀什，面对玉素甫·哈斯·哈吉甫墓，我们追忆起誉满世界的叙事长诗《福乐智慧》；在距离玉素甫麻扎不到一百里的乌帕尔乡，我们瞻仰了《突厥大词典》作者马赫穆德·喀什噶里的陵墓。这是两位百科全书式的巨人。他们都生活在11世纪的喀拉汗国，用自己的著作全面记录了突厥语诸民族的文化，反映了关于正义、幸福、智慧、知足的理想。毫无疑问，他们是伊斯兰文化时代的产物。马赫穆德·喀什噶里的坟墓采用常见的维吾尔样式，像一只巨大的摇篮。这使我们想起这位最伟大的维吾尔学者的名言："我的摇篮是祖国。"

伊斯兰教是一种全民宗教，具有显著的民间色彩。其中较富神秘因素的苏非派修行方式，在绿洲的下层群众中有广泛流传。信徒们通过赞念安拉、歌唱人生痛苦、反复礼拜和长期苦修，追求个人与安拉之间的精神交流。在我们看来，这是一种寻求爱的抚慰和感情宣泄的宗教派别。通过简易的仪式，安拉已成为人们的爱戴对象，而不是他们的主宰；贫贱者不再卑微，因为他们的简朴生活有助于灵魂净化；宗教领袖伊禅是精神生活的导师，对信徒施以家长一般的关怀。我们在许多地方观看了苦修者的居住地，观看了民间的诵经仪式。当那种悠扬而凄婉的歌声飘荡起来的时候，当众信徒俯仰有节地齐声伴和的时候，当虔诚的投入使人们抽泣、痉挛、达到癫狂状态的时候，我们感受到一种深刻的酣畅，窥见了伊斯兰教征服人心的秘密。

事实上，在我们眼中，即使庄严的清真寺建筑也有非凡的美感。在绿洲的每一条街巷中都分布有这样的建筑：它们平易而简洁，不像内地的清真寺那样繁褥；它们注意门楼的装饰，华丽的阿拉伯经文、饱满的大殿穹顶和高挑的塔尖新月，散发出浓厚的阿拉伯风味。它们用谢德纹、伊斯力玛纹、巴旦木纹、石榴纹、花卉纹等众多的砖花纹饰，体现了维吾尔人的生活情趣。清真寺同样表明了一个向世界开放的绿洲。

西域的伊斯兰教拥有十个民族的信仰者，维吾尔族是其中的主体。追踪伊斯兰教，便仿佛是在追踪维吾尔——这个最大的西域绿洲民族的历史。维吾尔人原来游牧在天山北部和东部，其族名的涵义是“团结”与“联合”。自伊斯兰教兴起之后，它才成为农业民族，渗入西域绿洲各地。维吾尔族的发展，体现了伊斯兰教的联合特性及其统一绿洲民族的意义。维吾尔民歌中关于绿色与月亮的一切赞颂，似乎都在印证伊斯兰教的性格。

站在东海之滨遥想绿洲，我们脚下是低湿的平原。同高原和草原相比，绿洲应当是我们最熟悉的一块土地。因为它和平原都是农耕的土地。难怪古代的绿洲文化那么深刻地影响了中国的平原。至今，从绿洲之路走过来的佛教，以及同佛教相联系的吟诵音乐和雕塑艺术，仍然是我们的生活伙伴。

我们是从绿洲走回平原来的。从天山走到昆仑山和阿尔金山，像许多古代使者做过的那样。我们总会想起用木板垫着车轮一步一步的挪行，想起沙漠中的风暴与洪水，更会想起长在恶劣环境中的红柳和胡杨。这些植物是绿洲生命力的象征。胡杨是一种只要有水就能落地生根的植物，一旦缺水，树内层的老年部分便自动退缩，把养份留给外层，形成中空。即使因严重缺水而枯死，它依然是傲然耸立着的。无论是沙漠还是戈壁，在任何一块曾经有过生命的土地上，都有胡杨的存在。胡杨标志着生命线的变迁。

在绿洲之路上，我们也看过许多类似的生命线。它们是用人和人文景观来标志的，例如古城和旧城。古城好比枯死的胡杨，旧城则好比中空的胡杨。尽管大批新鲜的楼房和大道从外部挤压着它，但旧城仍然不改其特殊的风韵。在于阗旧城的街道上行走，从古拙的水磨、浑厚的土墙、狭窄的小巷、姿态各异的木楼中，从于阗姑娘丰满圆润的脸盘上，我们领略到了这种风韵。人们都说于阗姑娘好看，我们理解这是一种丰富。她们兼具维吾尔人的大眼睛、蒙古人的高颧骨和南方

人的宽大鼻翼，仿佛结晶了绿洲之路的全部历史。

我们曾经想用学术的语言来探讨西域，但后来发现这是一件极困难的事情。许多事物只能被描写，而无法被分析。比如哈萨克的清真寺和流传在各地清真寺中的诵经乐曲。在伊宁的陕西大寺和甘新寺，阿訇和他们的学生们为我们表演了他们的“道尔”。这是一种既有仪式感又富于艺术性的音乐，旋律来自也门或阿拉伯，来自甘肃或陕西。马玉麟阿訇是个特殊的音乐家。当他唱起中国各地的伊斯兰曲调的时候，我们觉得，他已把他的宗教事业转变成了艺术，转变成了对丝绸之路的沉思。

第六篇　高原望远

西域是一幅富有重量感和运动感的图画。山岭和道路是画面的骨架。它们都是向西南倾斜的。丝路中道傍着天山奔驰而来，丝路南道傍着昆仑山呼啸而来，就像九派交汇，它们把所有重量都推送给了帕米尔高原。

帕米尔高原是一块巨大的手掌，叉开有力的五指，向东伸出天山，向西伸出兴都库什山，向东南伸出喀喇昆仑山、昆仑山和喜玛拉雅山。会合众山的“掌心”古称葱岭。当群山擎起山麓所有生命的时候，葱岭是它们的脉搏和支撑点。

葱岭是丝绸之路三条骨干道路的共同通口。越葱岭西行，北可往伊朗，中可达阿富汗，南可下印度。据说它得名于高原山巅的绿色植物。因此，它代表了生命登高史的记录。

登上帕米尔高原，我们也刷新了自己的人生记录。这里是“世界屋脊”，是“万山之祖”，足以穷尽千里之目。我们一千米一千米地往上攀登，因稀释的空气而改变了心跳，改变了呼吸，也改变了视觉和听觉。当我们果真站上高原的时候，我们有了一览众山小的视野。

我们眼前的画面从此是另一幅画面，风云如海，波澜壮阔。西域古道上的文化交流从此是另一种生命运动，鼓击雷鸣，应合着整个人类文明的节律。

在这里，我们贴近了中亚细亚，贴近了一块神奇的土地。这是以阿姆河、锡尔河流域为中心的一片土地，被中国、伊朗、印度、欧洲等文明中心所包围。这是同中国文化相互影响着的一片土地，汉代人所钟爱的汗血马、北朝人所喜欢的琵琶乐，都来自这一地区。从张骞的外交记录开始，在汉语文献中便不断出现它的形迹。塞种人所建立的大宛、大夏、奄蔡、康居、贵霜诸国，其后裔所建立的安、石、米、何、曹、史诸国，这些中亚古国名，总是使我们产生洪荒般的联想，想到风靡于唐代的琉璃、水晶等珍奇物品，粟特、吐火罗等异方文书，狮子舞、胡旋舞等野兽派艺术，泼水乞寒、散花燃灯等充满宗教气氛的风俗和游戏。

塞种人是中亚的土著，塔吉克民族是塞种人的分支。在公元6世纪以前——突厥人尚未从北部中国迁来中亚以前，塔吉克民族是中亚的主人。现在，塔吉克人的主体仍然分布在中亚地区的阿富汗、塔吉克斯坦等地。我们可以通过帕米尔高原来了解这个民族。因为在高原上居住着两万多中国的塔吉克人，了解他们，就意味着了解中亚和中亚的历史。

我们到达帕米尔高原的塔什库尔干，好像是到达了欧罗巴人的世界。这里的居民肤色浅淡，头发褐黄，碧眼高鼻，使用同古波斯相近的语言。在他们的居住区，有属于旧石器时代的吉日尕勒文化遗址，有属于新石器时代的香宝宝古墓遗址。墓中出土的骨骼也是欧罗巴人种。他们开辟的道路，翻越海拔4700多米的高原，穿过红其拉甫山口一直通往巴基斯坦。沿途川流不息的是来自巴基斯坦、美国、德国的欧罗巴人旅行者。当我们同他们一起走向口岸的时候，当我们站在口岸的中巴界碑旁了望西亚和欧洲的时候，我们确凿无疑地听到了欧亚两

块大陆的古远的对话，生动地感受到这条欧亚大动脉的有力的搏动。



吹奏鹰笛的塔吉克人

中亚是联结两个文化区的中间地带：北部联结草原游牧文化，南部联结绿洲农业文化。因此，从帕米尔高原看中亚，可以同时看到平原的柔媚、草原的开朗和绿洲的明丽，它们综合成一种古朴的隽永。例如塔吉克人典雅的服饰：黑绒高统的吐马克男帽、绣花圆顶带耳围的库勒塔女帽。令人遥想到塔吉克民族形成的时代：塔吉克人认为，他们的族名，本意就是古代国王所戴的华冠。我们注意到塔吉克人对于大自然的感情。他们崇敬冰山，称慕士塔格为“冰山之父”，把冰山看作他们的始祖。他们崇敬雄鹰，把鹰看作民族和英雄的象征，用各种舞蹈模仿鹰的翱翔，用鹰骨制成双笛。他们崇敬骏马，用马鞍作为自己的墓饰，而且像其他伊斯玛仪派伊斯兰教徒那样，禁食马奶和马肉。在塔吉克人墓葬的拱北上，我们还可以看到富有原始情趣的壁画：在男人这一边，画着太阳、马、山羊、热瓦甫和花草；在女人这一边，画着手、衣服、头巾、梳子和水草。这一切都是意蕴深沉的：意味着古老的

分工，意味着对于大自然的依恋，意味着关于太阳和光明的崇拜。有人认为，鹰就像哈萨克人的天鹅，代表了塔吉克先民的图腾，也代表了同游牧生活相联系的理想。

居住在平原地区的中国人，也许都熟悉《花儿为什么这样红》的曲调。这是一支塔吉克族的情歌，原名叫作《古丽毕泰》。但内地人未必知道，在遥远的帕米尔高原上，有一个语言人种和自己绝不相同、但在文化上息息相通的塔吉克民族。这里是真正的礼仪之邦：不懂得欺诈，不懂得偷盗，从来没有犯罪的记录。这里流传最广的叙事诗是《勇敢的秦公主》，它讲述秦国公主戍守塔什库尔干的故事；流传最广的传说是《公主堡的传说》，它描写的主题是：汉族公主和太阳神结合而生育了塔什库尔干人。无数事实印证了这些故事的历史内容——太阳神是塔什库尔干古国羯盘陀王国的神灵，它反映了佛教传入之前的一种原始信仰；唐僧玄奘的《大唐西域记》说过：羯盘陀王族自称“汉日天种”，王族的容貌与汉族相同，其开国之主是一位来自汉族地区的王室之女，公主堡是这位女王的宫室。很明显，塔吉克人所传颂的，是两个民族的一段古老的恋情。

因此，在塔什库尔干，人们总是会有长达两千多年的追忆。登临县城附近的石头城的旅人，可以在这里重温同远方文化有关的一切。这是方圆近四千米的一座古城，砖石逐层堆砌。从上往下，可以辨认出向古远延伸的历史。公元前，有一位马其顿商人到过这里，把它描写为商业中心。汉文史籍记载，汉代的蒲犁国和羯盘陀国，唐代的葱岭守捉，都把这里作为行政机关的驻地。在塔吉克人的传说中，这座城是色勒库尔国国王的宫室——是他们的先祖所建造的最早的城邦。人们用不同的语言、从不同的角度揭示了一个事实：这座古城俯瞰了两千多年的风云变幻，是纪元前即已存在的丝绸之路的见证。

我们是在黄昏时候到达石头城的。这是高原最美丽的时刻。一切明朗都渐趋暗淡，一切暗淡都渐趋朦胧，是色彩最为丰富的时刻。我

们注视着城下开阔的草场，看它在雾霭中渐渐远去；我们端详着城内的残垣断壁、寺龛街衢，看它们在暮色中渐渐隐没。这时候，面前剩下的是古城伟岸而神秘的轮廓。我们想，历史不正是这样呈现出来的吗？站在高原上，我们的目力可以达到最遥远的地平；但是，在最远的地方，一切丰富和伟岸都显得扑朔迷离。

尽管如此，在帕米尔，我们仍然感觉到了同历史的亲近：不仅贴近了高原，而且更加贴近了草原和绿洲，因为我们贴近了它们的原始。

一位史学家说过："世界人类最古是在帕米尔高原繁衍起来。以后，从这里分为去亚洲的、去欧洲的、去非洲的若干支。"这是一个现在无法验证的认识，但却是一个可以理解的认识。因为高原代表了一种文化的共同；而最早的人类文化，是具有最多的彼此相似性的文化。

世界上的主要文明，几乎都在帕米尔高原留下了痕迹。印欧语系中的塞语、粟特语、吐火罗语，阿尔泰语系中的突厥语、蒙古语、维吾尔语、柯尔克孜语，汉藏语系中的羌语、吐蕃语、汉语，以及随伊斯兰教传入的阿拉伯语，均曾同这里的帕米尔语一起被使用，构成深厚的文化沉积。我们所认识的塔吉克人，几乎都是几种语系的承担者：用汉藏语同我们交谈，用阿尔泰语系的维吾尔语同外界交际，在民族内部则使用印欧语系的塔吉克语。同样，塔吉克人的慕士塔格山崇拜、鹰崇拜和太阳崇拜，反映了古老的原始信仰的存在。塔吉克人每逢月食，家家户户都要按拜火教的遗俗，点燃篝火为月亮助威。此外，部分塔吉克人还用念经、喝圣水、贴符咒的巫术方式治病；许多塔吉克人的墓葬拱北仍然具有佛龛的遗风；塔吉克人崇拜麻扎，但往往像藏族人一样，在麻扎旁供奉羊角、旗幡和哈达，并定期在朝拜麻扎时举着旗幡游行。在塔吉克人居住区，草原的萨满教、平原的佛教、高原的喇嘛教、绿洲的伊斯兰教，都留下了清晰可辨的踪影。

塔吉克人用一种特殊的方式表达了他们的伊斯兰教信仰。在塔什库尔干的清真寺，可以看到许多独特的习俗。在礼拜堂的中央，可以

看到对于偶像的崇拜：这里有留给长老伊麻目的位置。在礼拜堂的一侧，可以看到蝴蝶形的偶像：蓝色代表安拉，红色代表穆罕默德。在清真寺的门檐上，可以看到原始的自然物崇拜的遗迹：这里雕刻着壶、树、蝴蝶等物体的轮廓。我们无法具体说明这些宗教创造的来历。也许有些因素来自伊斯玛仪教派，也许有些因素来自另一块高原——青藏高原；但我们知道，伊斯兰教是反对偶像崇拜的宗教。上述情况无疑反映了这样的事实：在任何一种文化中，沉积在它底层的原始习俗和思想传统，是无法被磨灭的。

因为，我们在草原，在绿洲，都看到了这种被漠视、被忌讳但顽强存在的底层文化。例如萨满文化。

"萨满"一词源于古代东胡语（通古斯语），指沟通人与天神关系的巫师。萨满教流行在古代各游牧民族当中，用巫术方式表现了对于天神、地祇、鬼魅以及其它自然物神灵的信仰。跳神是其中最常见的巫术。现在西域已经成为伊斯兰教的世界了，但我们在哈萨克、锡伯、塔吉克、维吾尔等民族中，都看过萨满跳神。这些活动内容相近，用击鼓、诵咒、舞蹈、歌唱的方式来役使鬼魅、驱祟治病。

萨满在维吾尔语和柯尔克孜语中称作"巴克什"，其跳神仪式则称作"匹尔"。匹尔又有"旋转"、"老师"的涵义。旋转代表一种舞蹈特点，老师则代表某种专业性——它是由专门的巫师来操作的。在古属于阗国的墨玉县奎牙乡，热情好客的维吾尔人民向我们展示了长达十一幕的匹尔。

匹尔无疑是具有悠久历史的风俗活动。进行之前，要在屋梁上系好长绳，在绳上插好苹果枝和布条，在木柱上放一盆炭灶。长绳和布条代表旗杆和旗帜，象征太阳、神灵和真主。苹果枝代表旗杆上的苹果木，它的用途是镇鬼。炭灶上放有苹果干，据说当火炭燃烧起来的时候，芳香的烟气可以通达鬼神。显然，这是源于游牧生活的一种仪式。维吾尔民族曾经居住在漠北蒙古，那时他们是在草原上举行这一

仪式的。直指苍天的旗杆便是草原民族所特有的天神崇拜的产物。巴克什说：过去的祖先还要在旗杆下缚一只羊用于祭祀。

匹尔的指导思想是一种关于鬼神的理论。古代维吾尔人认为：世界上有 72 个民族，每个民族都有他们的鬼魅。现在，巴克什念完咒语，挥动柳枝，开始了对 72 个鬼魅的呼唤和驱遣；九名击鼓手奏响嘹亮的音乐，齐声唱起了苍凉的民歌；一名“生病”的妇女加入进来，用舞蹈表示鬼魂的纠缠。每一个细节，都使我们联想到了几千年以前的古老信仰。我们知道：七十二是中国各民族共同信奉的神秘数字。它是一年三百六十天的五等分数，来自先秦时代的五行观念。柳枝是吉祥的象征。根据北朝乐府民歌，古代草原人有折杨柳以祝平安的习俗。至于击鼓，则是源自远古的驱鬼手段。在华夏民族的神话中，鼓是人面龙身的雷神，黄帝曾击鼓以讨伐蚩尤。



匹尔舞。左为巴克什

在狂热的鼓点和富有感染力的歌唱声中，匹尔舞一幕一幕地进行下去。巴克什召来了鬼魅，告诉它们今天来了一群萨满。巴克什用柳枝驯服鬼魅，追逐它们，训诫它们，绕着旗杆舞蹈。病人同无形的鬼魅

反复较量，逃避它们，摆脱它们，直至晕厥——灵魂和鬼魅都不再附体。整个过程富于情节性。伴唱的歌声时而低沉，时而高亢，时而凄婉，时而欢快，营造出浓烈的宗教气氛。当所有表演者都全神贯注地投入这场假想的斗争之时，我们感受到莫大的震撼。毫无疑问，像所有成功的歌舞剧一样，匹尔舞是一种动人的艺术。

站在高原上，可以更清楚地看到西域古道的复杂性格。在我们面前，已经没有单纯的绿洲之路或草原之路了。我们曾经四次穿越天山，沿着乌孙公主和玄奘的足迹，在草原和绿洲之间往还。我们看到了许许多多文化的中间地带，几乎每一块河谷，都是帕米尔高原的一个袖珍版本。尽管由于生产方式和人种差异的掩盖，人们容易忽视文化的共同。但萨满风俗证明，在西域的草原、绿洲、高原、河谷之中，顽强地存在着一种共同的底层。

这种共同底层未必是相互学习的结果，相反，在更大程度上应归结为民族间的彼此渗透。因为西域的民族，大都经历了在草原与绿洲之间、在游牧与农耕之间的迁移。塞种人原来经营农耕，因牲畜繁衍、饲料不足而转入游牧。匈奴古墓中的石臼、铁镰和铁铧，证明游牧民族匈奴曾有发达的农业。阿勒泰山麓的灌溉沟渠遗迹，是农耕人侵入草原的证据。而柔然、突厥、回纥、喀拉汗、蒙古等王国对天山南北的统一，则直接意味着草原民族同绿洲民族的杂居。当战乱切断了固定的商业贸易的通道——狭义的丝绸之路的时候，更广泛的文化交流便在更深刻的意义上展开了。这就是西域古道的本质：它是人群迁徙的道路，是民族融合的道路，是文化的中转站和加工地，是更大范围的交通线路中的重要环节。正因为这样，我们才有今天的西域：由阿尔泰人、汉藏人和印欧人共同建设的西域。

西域古道并不仅仅属于历史。我们的脚步，踏着追忆，踏着漫长的古远；也踏着期待，踏着辽阔的未来。霍尔果斯的国际市场，用崭新的繁华洗亮了我们的耳目；阿拉山口的铁路轨道，向着国境彼岸开始

了一往无前的雄伟跨越；克拉玛依、石河子、奎屯，一座座全新的工业城市大笔改写了祖国西陲的地理。曾几何时，古老的丝绸之路，已经更换为石油之路、糖业之路、现代纺织之路；在人类的迁徙史上，现在闪耀起以"团场"、"屯垦"为名的一串串珠玑。我们从过去看现在，从现在看历史。我们从此知道，西域并不是关于流沙、关于枯骨、关于战争和掠夺的西域，而是关于垦殖、关于新生、关于友谊和建设的西域。

我们无数次地质询过西域古道的精神。这时候，时间和空间会在我们眼前急速地转换；无数亲历身受的细节，汇聚成一片温暖而深沉的海洋。在伊犁河谷悠扬的牧歌中，在巩乃斯草场浓郁的奶酒里，在吐鲁番芬芳四溢的葡萄架下，在库尔勒果实累累的香梨树旁，在哈萨克汉子宽厚的马背上，在维吾尔姑娘婀娜的舞步中，每一个纯朴的微笑，每一声亲切的问候，每一句热情的呼唤，都会提醒我们注意西域的最永久的表情：人类是相互依存的兄弟，丝绸之路是联结友谊的桥梁。西域的道路是通往文明的道路；几千年来，它一直载负着走向世界和现代的脚步。

琐忆



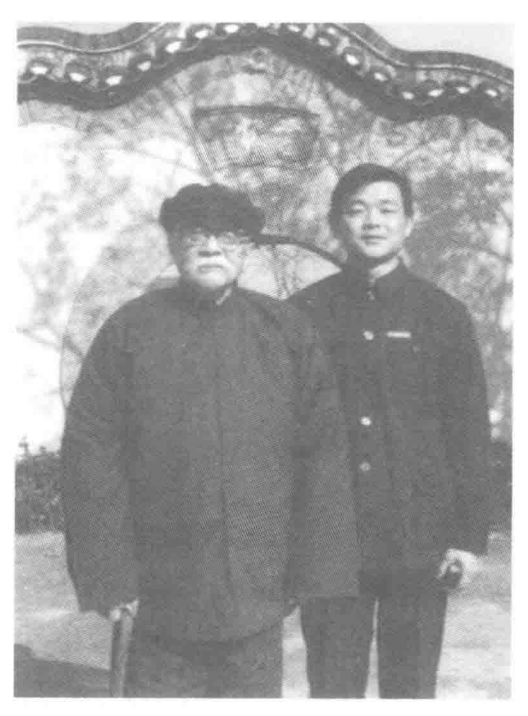
我的学术经历

一

我的家乡在江西省鄱阳湖畔。1951年7月，我出生在南昌市的一个小职员家庭。我父亲原是赣南山区的农家子弟，我母亲则出身于赣北宜丰县的一个大家族。我是家中的长子，由于家境贫寒、弟妹较多，很少接受父母的直接管教。直到26岁离开农业劳动进入大学以后，我才知道在我的乡贤中有陈寅恪、游国恩两位学者，而母亲的伯祖父是编辑《豫章丛书》的胡思敬先生。我很钦敬他们，或许这就是我最初的学术意识。

1979年，我作为大学二年级学生提前参加研究生入学考试，被复旦大学录取。自此以后，由王运熙老师引导走上了学术道路。那时我的研究方向是中国文学批评史，按导师要求，对《史记》、《汉书》、《论语》、《孟子》、《诗经》、《楚辞》、《文选》、《四库全书总目》等经典著作及其注疏书作了反复阅读。我很崇拜王老师，对他的只言片语铭记不忘。于是在阅读上述作品的过程中，注意加强自己在文史各方面的知识素养，也懂得了客观而完整地掌握历史著作的重要性。这时我也读了许多学术名著，例如清代学者的考据学著作、近代几位史学大师的论文集，以及王师所著的《六朝乐府与民歌》、《乐府诗论丛》。这使我注意到传统文学研究之外的一些学术领域，对王师习惯使用的“读书得

间”的方法，或者说对重视从历史条件和事物关系方面来研究古代文学艺术的方法，有所领会。我的硕士学位论文《明曲本色论的渊源及其在嘉靖时代的兴起》，即尝试在较广阔的历史视野中，联系作家生平及其文学创作实践，来对文学思想之变迁加以考察。



1985 年 12 月，博士学位论文答辩会后
同导师任半塘先生合影

1982 年，在完成硕士阶段的学习之后，我又师从任中敏（半塘）先生，成为扬州师范学院隋唐燕乐歌辞方向的博士生。这三年的经历是刻骨铭心的。一方面因为任师要求严格，另一方面也因为更换了一个专业，必须付出加倍努力：三年的读书量远远超过了原来的想象。那时总是凌晨五时起床，往任师处报到，然后紧张工作到深夜；一年里只有春节那一天可以休息。当然，天道是酬勤的。由于任师以他在“唐艺发微”方面的巨大建树为我的工作提供了资料基础，又以他勇于开拓、勇于批判的宏伟气概鼓舞了我的学术自信，我获得一次超常发挥的机会。从技能培养的角度看，任师注重博大的学术作风迥异于王师注重精审的作风，这也恰好在我身上形成互补。我按照任师的指导及其工作习惯，在撰写博士学位论文《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》之前编辑了一部资料考订性质的作品《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》，借此对隋唐五代音乐文学资料作了一次全面清理；同时也按照王师的习惯和方法，注重运用目录学成果，注

重专书研究，比较细致地探讨了清商曲与相和歌的关系、琴曲发展与《胡笳十八拍》之年代的关系、《乐府诗集》的史料来源等问题。总之，幸赖两位好老师的指导，当六年研究生生活结束之时，我毕生的学术事业便有了一个扎实的基础。

二

我的两位老师都强调厚积薄发，反对为发表而写作。遵循师训，我在学习阶段一直注意积累，并无文字见世。1985年底，成为上海师范大学文学研究所的研究人员以后，我才开始向刊物、出版社投稿。事实上，当学术心得充沛地涌动起来的时候，发表反而成了一件轻松的事情。到1991年，我正式发表或已交稿的作品便达到200多万字了。这些作品主要涉及中国音乐文学、中古时期中西文化交流、敦煌学等领域。

其中之一是45万字的博士学位论文《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》。这篇论文联系汉以来中西文化交流的各种史实，系统论述了中古音乐文化的发展；并且以曲子、大曲、著辞、琴歌、谣歌、讲唱等音乐体裁为单元，根据它们所对应的文化活动和表演形式对各种文学现象作了解释。因此，它有两方面价值：一是为中国中古音乐文化提供了一个体系性的说明，二是考察了唐代一些文学新品种、新样式、新风格的产生原理。1986年，北京中华书局接受了这部书稿。

其中之二是120万字的《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》。这是关于隋唐五代歌唱文学的一部总集，以任师所提供的作品资料为基础，依照《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》的理论设计体例，经反复考订而完成。全书收录采用各种音乐形式表演的歌辞作品五千多首，并考察了各篇作品的出处、本事、流传经过和表演方式。为了说明本书的理论依据，我还在《前言》和《后记》中，讨论了“燕乐”的定义和内容、隋唐五

代音乐文学的概念体系、燕乐产生的历史过程和曲子繁荣的历史条件等问题。1990年，此书由成都巴蜀书社出版；1991年，它获得了第五届中国图书奖荣誉奖、首次全国古籍评奖二等奖、首次四川省最佳图书奖。

其中之三是《汉唐音乐文化论集》，1989年交稿，1991年由台北学艺出版社出版。此书45万字，共30篇论文，大多是为补充探讨博士论文中的遗留问题而写作的。全书共分六个部分："概论"部分阐述汉唐音乐文化的内容及其演进过程，"乐种研究"部分侧重考察魏晋大曲、唐大曲、琴大曲、敦煌令舞等四种事物的内涵和历史成因，"宗教音乐"部分以研究中古呗赞、唱导、佛曲、道曲、道教科仪和敦煌讲唱文学的音曲符号为内容，"文学和文化"部分论证中古文学及其理论同儒家经典、民间游艺、俗文学等事物的关系，"附录"部分则较为宏观地论述了南北音乐文化交流、中国音乐风格的形成等现象。其主要特点是用新颖的资料和思路，讨论了一些争讼已久的学术问题。例如《琴曲歌辞胡笳十八拍新考》一文利用新发现的敦煌资料和几十种琴谱资料，对两个系统的《胡笳》曲作了详细的时代考订，确定旧题蔡文姬的《胡笳十八拍》是南唐时代的作品；《唐代酒令与词》一文则通过阐述唐代曲子辞的阶段性发展，较完善地解决了词和词律起源的问题。后面一篇文章，1994年获得了上海市哲学社会科学优秀成果一等奖。

有人说影视是遗憾的艺术，其实，所谓"发表"也是这样。人的认识是不断发展的，作品一旦问世，遗憾便随之产生。当我发表了关于敦煌舞蹈、唐代酒令词的论文之后，我日益强烈地感到，有必要对这两件相关事物进行统一论述，于是在1991年完成了《唐代酒令艺术：关于敦煌舞谱、早期文人词及其文化背景的研究》一书。很多朋友喜欢这本30万字篇幅的小书，因为它在学术上有三个意义：一、结合隋唐燕乐、妓女艺术、文人唱和风尚、民间嘲诮诗、改令令格等事物，细致描写了词体形成的历史，亦即从燕乐曲子辞到送酒唱和辞再到拥有丰富

格律手段的文人酒令辞的发展过程。 二、 通过分析敦煌舞谱中的各种酒令艺术因素和博戏因素，对舞谱原文作了全面校补和译解，使敦煌舞谱的内容、表演规则和形成原理等问题得到完整而合理的解释。 三、选取唐代社会的一个侧面（酒筵）进行研究，描写了中国中古时代社会风尚和文化的变迁；并通过音乐成份变化、妓女身份变化这两条线索，讨论了中西文化交流、南北文化交流、经济文化中心转移等学术问题，为社会风俗史研究提供了一种新的方法。 我想，要说我有什么学术贡献的话，最重要的也许就是这三点。 1993 年和 1994 年，台北文津出版社和上海知识出版社分别出版了此书的繁体字本和简体字修订本。

三

人是通过工作来认识和塑造自己的。 上述作品对于我的意义，事实上，莫过于让我了解了自己的学术个性。 我很欣喜地发现，两位老师的学术风格——用传统史学的方法、以翔实的史料为依据、从文化角度研究古代文学艺术现象的风格，在我的工作中得到了继续；我同时也了解了自己的某种长处——努力追寻事物的存在形式同它的历史过程的对应性的求知欲望和学术敏感。 解析敦煌舞谱是一个比较典型的例子。 我知道，我之所以会那么喜爱自己的职业，原因也是认为自己具有同它相适合的素质。 一般来说，一位学者应当能够保持对于特定事物的长时间的思考，能够打破思维习惯而创新自己，能够在充满矛盾的意见或现象中找到潜在的统一逻辑。 同时做好这三件事是不容易的，但它们却往往共同构成我的愉悦感的来源。

我很早就在一些文章中表述过自己的方法论思想。 1986 年初，我在《戏剧艺术》上发表了自己的第一篇论文:《试论〈资本论〉中关于事物的质的规定方法: 兼谈中国文学艺术史上两种体裁的性质的确定》。文中便谈到了概念体系对于一个成熟的学科的重要性。 中国学术界的

许多无结果的争论，虽然大多缘于资料的匮乏和片面，但其中的关键问题，却不妨归诸对话者语义或概念的不确定。关于词的起源和戏剧起源的讨论就是这样。1988年至1989年，我又先后发表了《中国古代文学研究中的失误及其原因》、《音乐文献学和中国音乐学的学科建设》等文章，提出在更宽广的领域中开辟资料库藏、注意研究事物的长时段运动、寻找事物内部逻辑与外部规律在历史上的契合、用新的分析法而非旧的叙事法来组织材料、撰写历史一类略有科学倾向的意见。发表这些意见与其说是为了交流，不如说是一种总结。——关于《资本论》的那些想法是从我的学位论文工作中引申出来的，而关于科学性的那些意见则是从包括陈寅恪先生在内的许多当代学者的学术实践中引申出来的；事实上，这些思想已经在我的工作中得到了贯彻。

从1987年起，我的兴趣逐渐转向同上古文化有关的一些研究领域。其直接起因是我按学校要求，在课堂上开设了“中国文化史讲座”，不料半年下来，只讲了《原始信仰和中国古神》这一题目。而更本质的原因是：学术是被好奇心所驱动的；人文科学工作者的好奇或求知，说到底是要通过某种研究对象来探究人和人类文化的本性；在事物的发生过程中，这一类本性表现得最为明显。此外，我很想把考古学、民族学、历史学、语言学、科学史的资料及方法结合起来，更新自己的研究经验和学术个性——或者说，让它在更大的范围里得到伸展。于是，在上海古籍出版社和台北世界文物出版社出版《原始信仰和中国古神》之后，我便投入了对于四神崇拜之起源和形成的研究。这项已历时六年的工作，意在借助古代青龙、白虎、朱雀、玄武等动物符号的资料，从一个新的角度，对中国早期文学艺术所蕴含的宗教思想和科学思想做出系统说明。

为了四神研究的成功，我做了大量准备工作。先是翻阅了校图书馆所藏全部考古学资料和民族学资料，拍摄了数以千计的图片；后是选取一些专题，从不同角度写了单篇论文。例如为了了解中原国家建立

前后意识形态的转变，以及上古中原文化和南方文化所依据的经济基础的差异，写作了《从生殖崇拜到祖先崇拜：汉文化发生过程中的一个重要环节》(1991)；为了说明四分历之前中国历法的各种阶段形式，进而明了中国早期科学技术的发展特点，写作了《火历论衡》(1991)；为了解释青铜器、帛画、瓦当和汉代画像石中各种鸱龟资料的内涵，亦即古代太阳崇拜和生命崇拜的内涵，写作了《楚宗庙壁画鸱龟曳衔图》(1993)；为了说明中国上古思维用具象符号来表达抽象思想的特点，亦即说明介于原始信仰和诸子哲学之间的思想阶段及其特殊的符号方式，写作了《论古神话中的黑水、昆仑与蓬莱》(1994)。这些工作不仅意味着学术领域的变换，而且意味着处理资料之方法的更新：后者其实更为重要。由于上古华夏文化同中国周边各民族的文化存在一种对应，由于文学艺术的发展往往是文化传播的果实，由于上古史料同此后各代的史料具有明显区别——在许多重要环节上留有空白、在许多情况下使用神话的叙事方式，我不得不广泛应用了历史比较的方法和符号学的方法。但即使这样，传统史学仍然是我从事各项工作的基础。

四

从1979年算起，我参加学术工作已经有15年了。其中有一大半时间是以中国文学与音乐文化的比较研究为中心，又有一小半时间可以归入中国文化的发生与传播研究。我很感谢中国古代文学学科的前辈们，他们教导了我，扶植了我，同时也以无比宽大的胸怀容纳了我那些“离经叛道”的跨学科研究。这几年，我在文学学科申请过几个项目，例如“传播方式和中国诗体的变迁”、“汉民族文学艺术与周边文化”、“中国原始艺术及其思想研究”等。在这些课题下达的时候，我都有一种感恩的心情。

现在我已经用上述课题费走遍了祖国边疆。在新疆和西藏，有很

长时间的逗留。藏北高原上的羌塘文化和帕米尔高原上的波斯文化，曾给予我特别的激动。我还在《对藏族文化起源问题的重新思考》一文中论述过汉藏文化共同体及其后的分化。每当我把学术眼光投向远方，世界万物的无穷无尽的联系，总是会触发我“以有涯随无涯”的感慨。



1993 年 8 月，在西藏安多县拍摄锅庄舞，同藏民合影

当然，生命还将赐予我不止 15 年的工作时间。作为一名研究生导师，我有另一种延续学术生命的方式。我负责的博士学位授权点设在扬州大学中国文化研究所，自王念孙、王引之、阮元、汪中而至任中敏师的文史兼通的朴学传统，曾经在这块土地上孕育。我相信，它将鼓励我把中国文学艺术研究和文化传播研究结合起来，创造更为充实的学术经历。

写于 1994 年 10 月 15 日，原载《古典文学知识》1995 年第 2 期

陈均老师指导我读《资本论》

今年（1996 年）三月四日是陈均老师十二周年忌辰。多少年来，我一直在等待这样一个机会，想向大家讲述一些同他有关的往事。事情发生的时候我是 1982 级博士生，他是我的马列课教师。这是我来扬州的第二个学期，也是他生命的最后一个学期。我们像萍水一样相遇，但我却因此有了一段难以释怀的记忆。

现在，由我指导的博士生刚刚完成了他们的马列课。讲授者也是政法系的一位陈姓副教授——是陈均老师的学生和女婿。面对他们，一种恍若隔世的相似感不由得浮上心头，更加剧了我的怀念。

1984 年 2 月 23 日，陈均老师为我讲授了《资本论》课程的最后一课。3 月 3 日下午，我向他呈交了这门课的考试论文。当晚，陈老师抱病审读一遍，召集教研室的年轻老师介绍了这篇论文。次日，3 月 4 日早晨，陈老师重读了论文，并向师母沙履绥口授了处理意见。这时他感到不适，靠在床上默坐了一段时间。不料随之而来的是大吐血。一个小时后，他昏迷在苏北人民医院外科病房，从此就再没有醒来。

他走得很匆忙，甚至未向亲人作一次告别；但作为一名教师，他却有条有理地做完了生命中的最后一件事情。

生活中的现象同它的本质那样不一样，使人感到难以思议。一个顽强而坚实的生命，竟然会离开它的躯体！

我不敢相信这个事实：他是陪伴我的一门功课而走向死亡的。每当目睹门前小道上的那一片夕阳，我总是会重温他的存在。他仿佛像

往常一样在活动他受伤的腿，从隔壁（我们相邻而居）蹒跚地向我走来。

“老师，有些学校的博士生不用上政治课。”

“他们不一定对。马克思主义是一门科学，懂科学的人就不会轻视它。”

这仅仅是半年前的事情。我当时并没有意识到：就是从这个黄昏开始，我认识了一位真实的马克思主义者，他指引我叩开了一座思想宝库的大门。

经过必要的预习，我们开始读《资本论》了。几乎在书中每一个段落，都有一次停顿、一次相互诘难。“请你把这一段的大意概括一下。”陈老师往往这样发问。“为什么说‘抽象是唯一可以当作分析的力量’？能不能以这一章的结构作一说明？”整整一个上午，整整四个小时的紧张阅读和思考，就是由这种反复的讨论组成的。我感到疲惫不堪。但当我看着他大汗淋漓然而神采飞扬的脸，绝不会想到：这个付出比我多几倍劳动的人，肝脏已被癌细胞严重损伤。

呈交课程作业的那一天，陈老师右胸顶着桌边，显得很虚弱。但直至此时，我也不曾料想：为了我的学习，他在燃烧最后的生命之火。面对我的探询，他依然浮现出鼓励的神色。

“老师，对比德文版中译本，法文版中译本的这一段译文似乎不是马克思的原意。”

“那么，你能找到更准确的表述吗?”

“老师，这本《难题解答》否认自然条件对生产方式的影响，我怀疑它是否正确。”

“那么，自然条件对生产的作用有几种方式呢？”

他使我接触的总是科学的方法，而不是现成的答案。为了说明马克思的社会结构理论，他引用中国经济史、亚细亚生产方式等我较为熟悉的事例；为了理解关于资本的质的规定，他同我讨论隋唐曲子的定

义。听课之前，我遍读各种《资本论》辅导读物，但在课堂上，却总是能听到更加中肯而精辟的解释。我抑制不了自己的激动。

“老师，可惜我是中国古代文学的研究生，经济学不是我的专业。”

“知识应该转化：转化成新的知识，转化成各方面的实践。只要对你有用。”

是的，真可惜。我是陈老师系统讲授《资本论》的第一个——也是唯一的听众。他不爱在书本上涂写，只把一部《资本论》烂熟于心；但我却没有把他的思想记录下来。

我只记得：他常常把关于一个主题的几种观点列举出来，让我辨别，以便我理解马克思的本来思想。

我还记得：有一次，当我们读到“除政治经济学外，在一切科学中都必须区分事物的外观和事物的实在”一句话时，陈老师话锋一转：“抽象-具体的思维方法，是不是政治经济学的特有方法？其它学科是否有还原为具体的问题？”倏忽之间，我的思路便超离了《资本论》本身，而被引至包括文学艺术史在内的广阔的学科领域。

所有记忆都还原为这样一个印象：陈老师是个有独立思想的人，同时是个有原则性的人。在他那里，虔诚的求知和严肃的批判融为一体。因此，每当他谈起资本的人格化问题时，我便禁不住自己的想象。我想，知识和真理也应当有其人格化的形式，否则，我便无法理解面前这位谦逊而朴实、严正而热情的老师。

这一年，我确定了博士学位论文的写作提纲，构思了自己的中国音乐文学的理论体系。第二年，我的马列课论文交付一家刊物发表：在《试论〈资本论〉中对于事物的质的规定方法——兼谈中国文学艺术史上两种体裁的性质的确定》一题下，词的起源、戏剧起源等史学问题，第一次成为可以用“分析的力量”来解答的问题。我是在自己的住所里单独进行这些工作的，但我始终没有中断同陈均老师的对话。

时间是严峻的。生不断代替死，死也不断代替生。正是这种吐故

纳新、生生不息的过程标志了永恒。我知道，在我心目中，死于 54 岁的陈均老师将永远保持 54 岁的鲜明和壮实。这是因为他的人格和智慧帮助他超越了死亡；他全身心地投入了一项普通的工作——教育，但这恰恰是地球上最不容易凋谢的事业。

原载《扬州师院报》总第 436 期，1996 年 3 月 31 日

《唐代扬州史考》和它的作者

由于工作的关系，我对唐代的扬州有所注意。因为这是中国最繁荣时代的一座最繁华的城市。“扬一益二”的成语和“腰缠十万贯，骑鹤下扬州”的诗句，早已脍炙人口，令人时时记起这座历史名城的昔日光荣。若换用学术一点的语言，那么从近处讲，扬州在唐代是四方辐辏之地，是政治和经济的晴雨表，是各种时尚的渊薮；从远处讲，唐代的扬州又是中国几千年文化的一个枢纽——研究唐代扬州的学术意义是不言自明的。老早就听说李廷先老师在撰写关于唐代扬州的专著，于是我老早就在等待这部著作的问世。殷殷地等，一直等了十年。

十年，这是一个什么样的概念呢？一个初生的生命，可以跨过从呱呱落地到成长为英俊少年这样一段漫长的历程；一个成熟的生命，那时还属于年富力强的一辈，十年后，往往就有了龙钟的老态。当李廷先老师把喷发着墨香的《唐代扬州史考》放到我手中的时候，我想起了这十年。我很感动，但不是因为自己的那份等待，而是因为面前这位两鬓花白的作者。须知，他当时是用雄健的笔力、博洽的知识、敏捷的思维——用生机勃发的生命来开始这项工程的。而现在，由于重听的缘故，他的话已经不多，书在两代人手中传递，可以感到些微颤抖。“看完以后，发表些意见。”他嘱咐我，曼声中透出和蔼也透出苍老。

作为学生，我觉得自己并无资格来评论这部近 50 万字的学术力作；作为一名同行读者，我认为江苏古籍出版社印在书籍封面上的以下

一段话，已可反映此书在内容和风格上的特色：

> 本书从各个方面考察了唐代扬州的历史状况：政治方面包括唐代扬州的大都督及大都督府长史，唐代扬州淮南节度使以及在扬州发生的重大事件；经济方面包括唐代扬州的城区规模、农业和水利、手工业、商业、漕运、赋税；文化方面包括道教、佛教、扬州籍的学者、作家和艺术家以及扬州籍以外的诗人在扬州的活动、代表作品及轶事，涉及到道士、和尚、学者、作家一百余人。对于扬州的名胜古迹如二十四桥、琼花、大明寺、第五泉等，书中也都有精确的考证。

不过，作为一名同样是以研究和教学为生的人，一名略知写作甘苦的人，我觉得，自己的确是有一些话可说的。

记得在扬州读书时，我曾听李老师朗读《唐代扬州史考》的片断。那时的他，可以用“意气风发”来形容。在宁静的夜晚，他的声音高亢而富有激情。尽管是考订文字，但每一句都让人感到简洁流畅之美；尽管是关于历史的叙述，但每一段都有情感的起伏。当李老师朗读到对《通鉴》、两《唐书》加以补充和纠驳的那些文字的时候，我便仿佛听到了华彩乐段。当时的感受是难以用语言来形容的。可以说是惊讶吧——惊讶的是：原来学术书也有血肉，有这么旺盛的生命。

当然，我的感受也来源于对李老师的激情的理解。我知道，他投放在这部书上的时间，并不仅仅是十年。早在1980年代初期，他已经在一些刊物上发表了关于扬州琼花、大明寺、第五泉和江淮赋税、漕运的研究成果。而若追溯更早的渊源，则在就读西南联大历史系的时候，他已经产生了深研汉唐两代的宏愿。此后他从事中国古代文学的教学工作，除汉赋、宋词、元明戏曲外，有大半部《全唐诗》烂熟于心。不过由于大家都知道的原因，在一个很长的时期里，他中断了写作。因此，当《唐代扬州史考》进入构思的时候，他实际上有一种使命

感和归宿感：必须把毕生的心血结晶为这样一部著作。尽管他同时设计了两部著作（另一部是《史汉研究》），但《唐代扬州史考》却很可能会耗尽一个人的精力。

那时李老师常常晨起，在瘦西湖畔跑步。然后一整天杜门不出，伏案到夜深。他磨损着笔、墨、纸张和桌面，这一切也磨损了他。他办理了退休手续，坚决辞去一切杂务，顽强地抵抗这些“磨损”，但衰老却不可避免。终于有一天，他被送进医院动了一次肠胃手术。自此以后，所有的争逐便只在桌面进行。《唐代扬州史考》就是在这种情况下完成的。他放心地交了稿：十分喜悦地交出了一个人最宝贵的财富——健康。

上面说的这个故事，可以说，平常得不能再平常。一个真正的学者，不就是这样度过自己的一生的吗？如果我们把“书”理解为一切知识的载体，那么，无论是从事理论工作还是从事应用工作的学者，都是要把生命凝结为书，再通过书来转化出其它各种价值的。因此，认真读书的人，一定能够读出书中的生命。比如，当我阅读《唐代扬州史考》时候，我会读到生命的顽强和坚实。这生命是平常的，但又是可诵可叹的；博洽和精审在其中化合为一，构成真正意义上的艺术创作。这种书才叫好书。走进图书馆，林林总总的图书都在向你招手，但只有这种书，才会让人长久地流连。

让我使用一个题外的比喻吧：我曾经模仿古代的哲人，用自己的步履读过祖国的山川。有一年，当我走进五台山佛光寺的时候，特意作了逗留。佛光寺是一座朴素的建筑，没有雕镂，没有彩饰。但它那宏伟的体量、粗壮高耸的木柱和被称为“叉手承托脊架”的殿顶木结构，却使一千多年来的瞻仰者时时震惊：震惊于宗教所唤起的巨大的创造力和虔诚。正是因为这一点虔诚，在同时代的木建筑纷纷消失之后，佛光寺却代表唐代最顽强的生命巍然独存。这些生命都是些并不显赫但却真实的生命。晋北平原上的植物也是这样的生命：若是草本植物，

它就必定是矮小而粗壮的；若是木本植物，它就必定是挺拔而无枝蔓的。在贫瘠的土地上，生命才有这种坚实而毫不奢华的形态。看着它们，我不免会轻视江南水乡的那一切婆娑和妖娆。

使用上述比喻，我想说的也许只是两个字：崇高。崇高是生命所能到达的最高境界，也是一部好书和一种人工产品所能到达的最高境界。崇高是不需要报酬的，甚至不需要鼓励，因为它本身就是生命的目标。崇高会是件平常的事物，每一个人都可能拥有它，只要他能把生命发挥到极致；但崇高却绝不是一件容易的事物，容易的东西不能诉诸人的心智，而只能诉诸人的感官。——感官是要求享乐的那一部分生命，有心智的生命则要求创造，为创造而付出的非凡努力就是崇高。造化在人心中播下了崇高的种子，人类才得以代复一代地绵延，文化才得以代复一代地绵延。好书就是这种绵延的象征。在汗牛充栋的图书中，只有它不会糜烂。

学术界有两个不知来历的俗语，一叫“文如其人”，二叫“功力”。它们经久流传，叙述着这样一个道理：写作也是一种劳动，是一种凝聚生命价值的行为。读书因此可以说是读人：肤浅的书代表浮浅的人，深刻的书代表深厚的人。写书因此可以说是写人生：在真实的书中写进“功力”，在空泛的书中写进机巧。从短暂的市场效果看，我们很难说哪种书更好，因为肤浅和机巧也可以畅销一时、风流一时。不过，若作恒定的价值评判，则只有真实而深厚的作品才可称作好作品，因为它凝结了创造性的劳动。这种劳动不仅用它的知识，而且用它的精神，长久地造福于社会和人。

最近几年，好书似乎少了起来，诚实的劳动似乎在贬值，以至报刊上常可以看到关于类似问题的讨论。但我认为，我们不必为这一现象悲观。只要人类存在，崇高就会焕发它那无言的光彩。因为一切浮滑、机巧、用华丽装饰的浅陋，尽管可能享有一时的艳羡，但它们却不可能像一部好书那样享有尊严，享有时间的支持；因为社会的进步乃意

味着心智和财富的扩展，即使傲视一切的人，也无法傲视劳动和创造；因为好书不仅作为知识而且作为精神满足了社会的需要，尽管它可以被忽略，但是却不至于被轻蔑——无论是献身者还是享用者，都会珍视这一生命和智慧的深厚结晶。

原载《书城》1994 年第 1 期

在东京逛书市

一

“一回生，二回熟”的古谚，对于认识一个城市，大概也是适用的。四个月前，我第一次来到东京。最近因事回国半个月后，“再入国”那天便似乎有了别样的体会。当我重新观看机翼下的东京湾，当我乘上从成田机场直达三田驿的“京成线”，当我走进庆应义塾大学国际公寓，当我在小书桌前懒懒地打开笔记本电脑——这时候，我开始觉得东京不是一座陌生的城市。第二天睡足起身，乘七站地铁来到神保町古书店街，在晴明的天空下手提一架行李车闲逛，看写着“神田古本間まつり”的旗号漫天飞舞——这时候，眼中的东京就显得有点亲切了。

我的意思是：如果我们要和异乡亲近起来，如果我们要适应一种完全孤独的生活，那么最好有第二次进入。因为在这个时候，我们就会发现适合自己的那把开启城市之门的钥匙。

我是通过书市来了解东京的。在我到达东京的第一个星期，刚学会乘坐地铁，我就光临神保町了。它位于东京市中心，在靖国通路的白山通路段，向四周星星点点地辐射。它也颇有点历史了：在三百多年前的元禄年间（1688—1704），称“神保小路”；在一百四十年前的明治五年（1872），当许多大学在这一带兴建起来，带动书籍业的发展而形成书店一条街之时，它改名为“神保町”。现在，这里有 160 家旧书

店，可以说是全世界最大的“古书一条街”（日语中的“古书”意思就是旧书）。——尽管我没有到过“全世界”，但我敢说，任何地方古旧书市的规模都不可能超过中国和日本，而神保町无疑是中日古旧书市的翘楚。



八十年前的神保町

我的意思是：当我们谈论旧书业的时候，我们实际上是在谈论汉文化。因为在古代——在两百年以前那个漫长的时间段里，人类所拥有的书籍绝大部分是用汉字写成的。正因为这样，在现代人的图书库藏中，这些书籍以及关于它们的研究著作，拥有最难销蚀的生命。技术性的知识在不断更新，人文的知识却像陈年老酒，因贮藏而日益香醇。由于历史的原因，汉字便成了这种知识最重要的载体。神保町的旧书恰好可以见证这一点——它们主体上是使用汉字的、具有历史内涵的书籍。

二

我走进神保町，其实不光是因为兴趣。这正像我之来到日本一

样，不光是因为好奇，而是为了完成一个关于“大陆音乐在日本的遗存”的研究项目。1984年，在我写作博士学位论文的时候，我就看到过几种日本的音乐古籍，兴奋得很，同时想把类似的书籍看全。这个愿望埋藏了二十多年。现在，旷日持久，它被酿造成了一项工作计划。其要点是：在规定的半年或一年时间内，把能看懂的日本古文献通看一遍，从中搜集符合标准的资料，并予以登录。

为实施这个计划，我以访问研究员的身份，在去年6月住进了庆应义塾大学。这是日本最老的大学，有150年历史，也有很好的图书馆。第一次走进主馆那个十层楼的书库，我兴奋地估摸了一下：馆中有三四百种必读之书，每天一种，恰好可以在一年里看完。第二次，这兴奋继续高涨，因为我发现，图书馆里有一千多种可读之书。但到第三次，新的发现却让我瞠目了：我看到了一份来自日本音乐史研究所的目录，它表明，在大学之外至少还有三千种古代音乐文献。刹那间，那高度的兴奋变成了高度的沮丧。我从此知道，我的计划很少有完成的可能。

我于是来到了秋叶原和神保町。在秋叶原，我买了一台扫描仪，打算用它为抄录工作、照相工作提速。在神保町，我逐一考察了那些老牌书店，拟出了如下一个自救计划：

（一）把《新订增补国史大系》买下来。这是由吉川弘文馆出版的一套日本经典史籍丛书，共66册，主要由官修史籍组成，其地位相当于中国的“二十四史”和“十通”。它包括著名的“六国史”，即成书于公元720年至901年的《日本书纪》、《续日本纪》、《日本后纪》、《续日本后纪》、《日本文德天皇实录》、《日本三代实录》；也包括一批政书体史籍，例如《令义解》、《令集解》、《类聚三代格》、《弘仁格抄》、《交替式》、《弘仁式》、《延喜式》；另外还包括《本朝文粹》、《本朝续文粹》、《本朝文集》、《日本高僧传要文抄》等一批散文体史料书。但它价格不菲：西秋书店开价65万日元，诚心堂开价38万日元，日本书房

开价 30 万日元。 也就是说，需要人民币 2 万到 4.3 万元。

当然，附带要买《国史大系书目解题》。 这是一部两卷本的目录书，同样由吉川弘文馆出版。 它对上述 57 种史籍作了详尽而权威的解释，可以说是日本最好的一部史籍目录。 东阳堂开出的价格是 2.9 万日元。 但也可以分册买：在庆文堂买上册，7800 日元；在小林书房买下册，1.8 万日元。 经济地看，合人民币 1710 元。

（二）把《日本庶民文化史料集成》买下来。 这是由艺能史研究会编纂、三一书房出版的一套大型资料书，共 16 卷。 各卷内容依次为：神乐、舞乐、田乐、猿乐、能乐（假面戏）、狂言（滑稽戏）、歌谣、歌舞伎、人形净琉璃（木偶戏）、见世物（杂耍）、游戏、数寄（茶道）、“南岛艺能”、“艺能记录”，最后还有一个“总合艺能史年表”。 就我的工作来说，这套书是很有用的，何况其内容来自古籍，有一半以上写为汉字。 但它同样不便宜：日本书房的书价是 20 万日元，文泉堂的书价是 17 万日元，合人民币 1.1 万到 1.3 万元。

（三）把《群书类从》和《续群书类从》买下来。 这是两套相互连接的书，由专门的“《群书类从》刊行会”刊行，是日本最大的两套丛书，相当于中国的《丛书集成》。 前者刊行于 1786 年至 1819 年之间，共 530 卷，收载 1276 种图书，新订本为 30 册。 后者刊行于 1915 年至 1930 年之间，除“补遗”外，共 1000 卷，收载 2128 种图书，新订本为 86 册。 其中管弦部、游戏部、神祇部、补任部、公事部、文笔部、系谱部都收录了许多关于音乐的文献。 这书在几家书店都能买到，其中最便宜的是庆文堂，正续《群书类从》共 20 万日元。

正像《国史大系》一样，《群书类从》也有自己的目录书，这就是《群书解题》。 它由二百三十多名专家合作完成，对正续《群书类从》所载三千四百多种图书逐一作了题解，可以说是日本最重要的群书目录。 我看到了五种代表性的价格：旧本（30 册本），日本书房 1.8 万日元，庆文堂 2.8 万日元；新本（11 册本），西秋书店 3 万元，庆文堂 4.5

万日元，日本书房 8 万日元。

（四）把《大日本古记录》买下来。这是一套大型的日记体史料丛书，111 册，由东京大学史料编纂所编纂、岩波书店刊行。它收录了《贞信公记》、《九历》、《小右记》等一批写于公元 10 世纪以前的日记，也收录了《中右记》、《御堂关白记》、《猪隈关白记》等一批最著名的日记体史籍，显然有很高的史料价值。而最让人动心的是：它收录了一批由宫廷礼乐之官撰写的日记，例如《言经卿记》、《言绪卿记》、《实躬卿记》。它的市价是：西秋书店，100 万日元；东阳堂，140 万日元；一诚堂，150 万日元；小林书房，157.5 万日元。合人民币 6.6 万元到 10 万元。

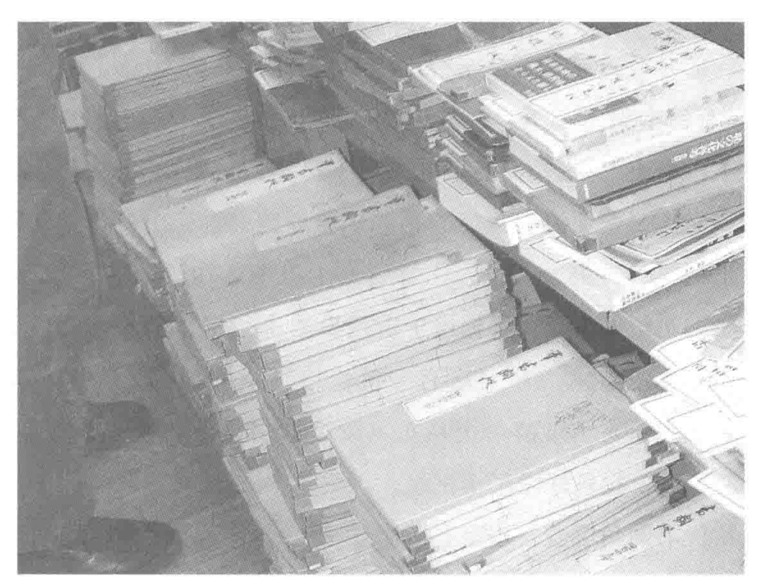
我注意到，神保町的书店是各有分工的，有的偏重古代史书，有的偏重古代文学书，有的偏重近现代学术，有的偏重图册。其中有几家专门的音乐书店，颇多关于日本古乐的专业书。例如在丰田书房有《雅乐》一书，1.2 万日元；有林谦三的《正仓院乐器之研究》，9 千日元；有中西和夫的《佛教音乐论集》，1.7 万日元；有《日本音乐史料集成》中的《南山进流古版声明谱》，2.6 万日元。不过，这些书我暂时顾不上了。我只能按以金钱换时间的标准，先购买以上四套资料书——那都是书籍中的干货，买到一本，就节约了一个日本工作日。

我满心欢喜地跑回家来，精心制定了一个预算：四套书，用最经济的方式购买，合 170 万日元、人民币 11 万元。但看着手里的清单，我又不禁愕然了：罄我囊中所有，也只是那家财团资助的 80 万日元。我哪里能承受这样昂贵的自救？

三

我于是改弦易辙，回到了量入为出的老路，不去考虑什么项目和计划了；虱多不痒，且不妨从从容容地去“逛”书店。我于是世故地在各

书店之间周旋，多看，少买。我警觉地捕捉关于廉价书的消息，往神保町以外的地方出击。在那个炎热的夏天，我戴着从“百元店”买来的一顶草帽，提着一辆行李车，颇走访了一些书市。



东京古书会馆的《群书类从》

去得最多的地方是位于神保町的东京古书会馆。这个设在地下一层的大排档式的房间，其实是日本特价书的交易中心。它的活动很频繁，什么“爱书会”、“书窗会”、“和洋会”、“趣味展”——在这些名目之下，每周都要办两天书市。我在这里首先收获了一批工具书，比如《本朝书籍目录考证》、《日本史分类年表》、《史籍解题辞典》、《日本古代人名辞典》；其次是以化整为零的方式购买了一些日本古典，比如《万叶集》、《古事记》、《风土记》、《日本书纪》、《续日本纪》、《古今著闻集》、《日本三代实录》。这些书都不贵，通常不到市价的三分之一。另外，值得留意的还有这里展出的线装书。有一次，在书市的柜台底下，居然出现了一整套线装本《群书类从》——也就是《群书类从》的最佳版本。我恰好把《群书类从》通读过一遍，一时技痒，便当了“选

家”，在几百册书中选购了20册。

东京第二条古书街在早稻田。有一次，书市开进这里的穴八幡宫，张起几个大帐篷，名曰“早稻田青空古本祭”。神宫很幽静，宫外的场地很开阔，书的种类也多。比如有天理图书馆的善本丛书，我从中选了一部《平安诗文残卷》；有《能乐全书》，我从中选了一部《能之历史》；有日本美术丛书，我从中选了两册《典籍》——也就是图文并茂的日本古籍史。此外买下来的书有《日本诗纪》、《声曲类纂》、《日本音曲谈义》、《东亚酒与医疗的起源》、《埋瓮：古代出产习俗》等等。会后逛早稻田的古书一条街，注意到五十岚书店和岸书店。五十岚书店拥有一批笔记体古籍，我惊讶于古代日本皇帝也写学术性的日记，便买了两册《宸记集》。岸书店有一批价格适中的丛书，例如《群书解题》、《群书类从》、《续群书类从》、《续续群书类从》和《史料大成》，看得眼花缭乱，我只好做了个记录。

从特价书的角度看，东京有三个中心：一个是“中央”的东京古书会馆；另外两个，西部会馆位于高圆寺，南部会馆位于五反田。后两处书市距离地铁站不算远，到站旁的“交番”（公安派出所）一问即知。其门面也不大，因此都按“二部”制度陈列：室外是地摊，室内书才上架。地摊书陈旧，但便宜，腌里巴臜之处往往藏有一些好书。比如第一次去五反田，我在地摊上捡到《古事类苑 · 文学》、《新群书类从 · 演剧》、《续续群书类从 · 史传》等十几册大部头的精装书，每册约合人民币15元。第二次去五反田，地摊上出现的是《续群书类从》中的《满济准后日记》和《看闻御记》，其作者分别是日本史上著名的“袈裟宰相”满济和伏见宫贞成亲王。到第三次，五反田地不爱宝，居然整整齐齐地留给我一套线装的《大日本史》。去高圆寺那次收获也可观，得到《图说日本庶民生活史》、《年表日本历史》、《日本历史古记录总览》、《上代倭绘年表》等几部成套的书。这些书有助于对古代日本作综合了解。

以上几个书市比较常规，定期举行；不常规的则有池袋书市、涩谷书市、高田马场书市和所泽市的书市。这些书市都在东京的西部或西北部，代表古书街以外的资源。它们都设在超级市场式的高楼大厦里，环境宽松，选书不啻于游览。池袋的大楼叫“ILLMUS”，号称聚集古书15万种，参展书店23家。涩谷的大楼叫“东急东横店西馆”，规模更甚于池袋，参展书店达34家。高田马场的大楼叫“BIGBOX”，书市规模不算大，但有《国史大系》、《大日本古记录》的许多零册。所泽市的大楼叫“西武第二BILLDING”，图册丰富，不过地点远，从池袋再往郊外方向走，要坐18站轨道列车。八月中下旬的那些日子，我像过节一样，每隔一天就出门一逛，在书市中奔波。其中池袋是花钱最多的地方：看到一套《增补史料大成》，30册，尚缺3册，而我恰好记得南京大学域外汉籍研究所有此3册。为了帮中国人民把书配齐，我便把全套《史料大成》都买下来了。其中高田马场是收获物最重的地方：我把书搬下九楼（有电梯），换乘三趟地铁运到家，人没压坏，承重40公斤的行李车轮轴却爆裂了。其中涩谷是最具纪念意义的地方：那天正是8月15日，楼下有人顶着烈日，头系布条，拿着喇叭高



2008年8月15日摄于涩谷书市

喊“日本不败”，而楼上人却不分种族，济济一堂地追求学术、文化、和平与廉价。

四

朱希祖有诗云：“不与人物接，不与山海游，终生伏几案，天地一书囚。”马克思有诗云：“不是听凭我的意志，而是命运的驱使。”我觉得，这两句话合起来就是我在日本的状态：由命运驱使而成了书囚，作为书囚而被驱使进了各种书市。

我日常所接，其实也就是一些书囚；所游，则是囚禁人的书山、书海。我看这些事物，总是像看到另一种形式的自己。这书是陈旧的，灰蒙蒙一片，只对有眼力的人熠熠闪光。这里的人基本上是男性，鬓须花白，穿戴随便，面露菜色，但肃然而有君子之风。你们是从哪里来的呢？你们在寻找什么呢？你们凭借什么得以生存呢？我在心里，不免会对这些影子一样的人群发问。

有一天，山本书店的山本贤三向我作了解答。这是个风度儒雅的书老板。他约我在一家咖啡店深谈，告诉我：来到书市上的人有三种，第一是卖书的人，来这里不仅交换钱，也交换书；第二是做文史工作的人，来这里寻找资料；第三是喜欢看书的人，来这里找消遣。年轻人是看漫画长大的，不爱看书，所以不来；有钱的人时间少，所以也不来。女孩子不来，则因为她们很少有独立活动的空间。

日本旧书业历来发达，神保町古书一条街就是在一百多年前形成的（所以那里的书店大多是世袭的）。这说明，日本的旧书业是靠一种传统生存下来的。这传统就是喜欢文字的文化。以前日本人喜欢活字文化，现在则喜欢各种阅读。为什么呢？因为日本人生活在海岛之上，只有通过阅读才能真正学到外国的文化和文明。也就是说，为了克服海岛的局限，日本才重视汉字文化。

最近几年，日本的经济不景气，但旧书业却有所上升。这是因为，经济一紧缩，关于挣钱的书就减少了；缺钱的人没有条件去考虑如何挣钱，很多人就回到兴趣上来了；而喜欢买便宜书的人也会多起来。东京的情况就是这样：买便宜书的人基本上是日本人，买贵书的则是来东京的中国人。不仅书，凡是奢侈的、贵重的东西，在东京，一般都是中国人来买，因为他们有能力买，也需要。在中国本土大概也是这样吧：人们不买书，要买就买贵重书。因为便宜书是给自己看的，贵重书是给别人看的。

不过，在日本卖书的人，最近的利润却越来越少了，相当于十年前的三分之一。书店老板为什么踊跃参加书市？就因为坐柜台越来越难了。虽然难，但书店还是要开，因为开书店“爽”：既比公司上班自由，也可以满足读书的兴趣。比如山本书店的藏书有三大主题：第一关于中国，第二关于音乐，第三是地方史志。为什么？因为这三项正是山本贤三的兴趣——他是商人，但也是毕业于早稻田大学的知识人。

听完山本贤三的话，东京书店之于我，好像就有了特别的况味。从那以后，我看坐在旧书店柜台中的书老板，看他们掩埋在故纸堆里的与书页相似的黄脸，看他们成交时郑重地包装书籍的动作，常常就会有一种感动。我知道他们是在谋生，但也是在看守祖先的故土。现在，每次从会馆出来，我都会在古书街上走一大圈。看那些老面孔都在，觉得安慰；看丰田书房关门了，便觉得失落：颇有点同喜同忧的味道。这些书店也用它的方式给了我回报：纷纷采用“二部”制，在门外设了几个特价书柜。我有很多好书是来自这些书柜的，比如《日本庶民文化史料集成》、《日本古典文学全集》、《日本古典文学大系》、《故实丛书》的一部分，以及《国史大系书目解题》、《公卿辞典》、《智山声明大典》、《古乐古歌谣集》。

从这个角度看，在东京逛书市的过程，不妨说是我心灵史上的一个断面。它似乎经历了三个阶段：一是粒粟斋阶段，二是山本贤三阶



福岛和夫(左)和他收藏的唐代琵琶谱

段，三是福岛和夫阶段。“粒粟斋”是我的一位朋友的别号。他以异于常人的雄毅，在南京大学建起了一个“域外汉籍”的金银岛。来日本之前，我在岛中浸染了几天，不免也憧憬“从艰难开始，一步一步地寻找永远的蓝色海洋”。第一次走进神保町的时候，我心里就有这种维京人（pirate，旧译“海盗”）的豪情。但见到山本贤三以后，我发现，我在东京书市里找到的，不过是当年日本人的海外寻找。正像古书街上的守土者那样，我只能收获自己民族的流散。这是正在没落的流散，收集工作很难说是“永远的蓝色”。这时走进东京的书市，我便有一种同情的忧伤。再后来，我认识了福岛和夫——上野学园大学日本音乐史研究所的创建人，一个成就卓著的音乐史专家。前面说到，正是他关于“至少三千种”的那一纸记录，提醒我进入海洋要保持冷静。现在我每周在他的庞大的资料室里工作三天。面对他 45 年的辛勤积累，

面对那无穷无尽的手抄书和手抄图谱[①]，面对绫小路、伏见宫、春日大社、四天王寺等许多家族、寺社的秘藏，我如蚂蚁仰望大山。这时候，我会怀着依恋的心情来到书市，把它当成喘息的地方，当作慰藉和依靠。因为，尽管我囊中羞涩，尽管我赖以生存的人民币天天贬值，但书市毕竟能够满足我的许多梦想——比如用金钱交换知识的梦想、在书卷中自由游弋的梦想。其实，这是属于年轻时候的梦想。那时候，我还不知道自己将会进入这样一个汪洋大海，不知道浩瀚的知识也会让人惧怕，不知道“无穷的开拓”和“平淡的坚守”是如此沉重的一种宿命。

原载《古典文学知识》2009 年第 2 期

① 我曾询问福岛和夫：“你这个资料室里有多少手抄本乐书？”他看了五分钟天花板，用英文回答说：很难建立一个概念，最多只能说这里的音乐文献有多少个种类。如果估计一个大概，那么，谣本（说唱曲）、长呗（歌舞伎伴奏曲）的乐书乐谱比较多，各有一万件以上；筚篥、琵琶、龙笛、凤笙、三弦的乐书乐谱少一些，各有一千件以上；佛教声明的乐书乐谱介于中间，至少三千件。按这一估计，我想，在他这个资料室，同中国大陆音乐、朝鲜半岛音乐有关的手抄本大约是一万件。

从学术走近古琴

林友仁是我早年结识的一位琴师。他的女公子林晨代人向我约稿，说是要编一本关于古琴的文集。于是，一个深夜，我接到了严晓星先生的电话。他娓娓谈论那些同文集相关的人：黄翔鹏、成公亮、黄树志、丁承运、马维衡……一个又一个熟悉的名字滑过耳际，多年来潜藏在心底的人和事便从记忆里走出来，让我无法推辞。正是这些人，见证了我从学术走近古琴的过程。

我同音乐的缘分原来并不深，也从未拥有过自己的古琴。古琴于我是君子之交，淡如清水。在我看来，那是一种来自远古的声音，应该远观之，静聆之，不可亵玩。实际上，同其它音乐相比，它也更加适合我沉静的生活——它是理性的音乐，是内敛的音乐。

要说对古琴音乐的直观感受，我会想到《文王操》。1990 年，我看过一部很精彩的电视连续剧——《孔子》。那时聆听《文王操》，觉得它表现了一种古朴而宏大的心境。文王是西周的奠基人，曾被商纣王囚于羑里。《文王操》塑造了一个囚于深窟但隐忍不发、胸怀博大、目光深远的形象。按孔子的话，叫作“有所穆然深思焉，有所怡然高望而远志焉”。凭借形象来领会音乐，可以让音乐更富于人性，所以古代琴家喜欢假托古人来创作琴曲。《文王操》就是这样：它的琴弦可以引领我们穿越时空，回到古远。每次听它，我都会放下书，闭目息心，专注地体味强者的隐忍、智者的韬晦，享受君子的疏淡、仁者的坦然。

要说对古琴音乐的理论认识，那么我会想到“乐”、“音”、“声”这

种音乐三分制度。古代中国人是把音乐分为三个等级的。《礼记·乐记》说："乐者，通伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也；唯君子为能知乐。"用今天的话来解释就是：音乐有三个等级，第一个等级是"乐"，指君子的音乐、内敛的音乐，往往作用于理智；第二个等级是"音"，指众庶的音乐、达意的音乐，往往作用于感情；第三种音乐是"声"，指禽兽的音乐、嘈杂的音乐，往往作用于感官。通常所说的"雅乐"、"靡靡之音"、"郑卫之声"，在古人看来，就分别代表这三种音乐。在很长的历史阶段当中，古琴都作为雅乐，享有高度的尊重。不过到唐代以后，它的地位发生了巨大变化，从第一种音乐变成第三种音乐，即从小众的音乐变成了大众的音乐。当然，现在的情况不是这样。大约从清代后期开始，它又重新成为第一种音乐，成为雅士的音乐了。这是作为小众音乐所特有的荣耀。

我最早接触古琴是在书本上。那时我正在攻读博士学位，研究唐代音乐文学。唐代是中国音乐史上发生重要转变的时代：雅乐让位于俗乐，产生了被称作"燕乐"的音乐品种。燕乐兴起有一个重要表现，那就是古琴音乐的性质发生了重大改变：由自娱的音乐变成了娱人的音乐，由修养心性的音乐变成了表演的音乐，由文人雅士的音乐变成了工匠的音乐——总之，由雅乐变成了俗乐。唐代还出现了琴曲的流派化。流派化其实意味着表演。因为自娱艺术的每一次演奏都是个人的、独特的，无须入流入派；只有表演才会形成流派。流派化和表演化使琴曲在唐代有了很重要的发展：它的曲目增多了，曲调类型丰富了，产生了大型乐曲。比如有一支琴曲叫作《明君》。它原来是汉代的相和歌曲，在魏晋清商署中因为"依琴五调调声"的缘故而奏为琴曲。嵇康《琴赋》和张永《元嘉正声技录》都把它说成是具有"吟叹"特色的小曲。到北朝，它采用"变入胡笳声"的奏法，改制成《胡笳明君》，规模达到四弄或五弄，包括《辞汉》、《跨鞍》、《望乡》、《奔云》、《入林》

等小曲。但是，到了唐代，它又进一步演变成一个复杂的乐曲系统了，拥有“《平调明君》三十六拍、《胡笳明君》三十六拍、《清调明君》十三拍、《杜琼明君》二十一拍”等多种大曲。

以上这种情况，从艺术史的角度看，可以说体现了一种进步；但从精神史的角度看，却未必是这样。所以唐人写下了“俗耳乐闻人打鼓”、“世上爱筝不爱琴”、“古声淡无味，不称今人情”、“琴声若似琵琶声，卖与时人应已久”等诗句。可见在唐代，古琴艺术已像今天的一切高雅艺术一样，危机四伏；好在仍然有人顽强地保存了它。我们可以通过古琴，看到被保存的高雅艺术与传统文化的密切关联。我相信，有历史感的人都会被这些高雅的、同古远相联系的艺术所吸引，因为它们易被湮灭却又生命顽强。它们是传统的象征，是忠贞的品格和方正的节操的象征。

我在研究唐代古琴音乐的时候，还接触到一些具体的问题，比如《胡笳十八拍》这支著名琴曲的作者与产生时代。过去人一般认为这支古琴曲是由汉末蔡文姬创作的。到了1959年前后，有一批学者怀疑这个说法，提出不同的看法，但旧有的观点并未动摇。而我在研究唐代音乐的时候，发现旧观点是完全站不住脚的。因为从古琴艺术史的角度看，用“拍”为古琴曲划分节奏或段落，不可能出现在唐代以前。“节”和“拍”这两种称呼是随着相应乐器的使用而流行的。唐代以前用来打节拍的乐器是节；到隋代或隋代前不久，也就是五胡乱华、大量西域乐器传入中国的时候，拍板才传入，才在中原地区流行。于是，用来称呼节奏的名称就由“节”改成“拍”了。《胡笳十八拍》的“拍”便是在这个形势下产生的。为了解决《胡笳十八拍》作者的问题，我还查看了各种各样的琴书。从《琴曲集成》和查阜西先生的《存见古琴曲谱辑览》中，我了解到现存的《胡笳曲》有五十几个琴谱，而这些传谱又可以分为几个子系统，即《大胡笳》系统、《小胡笳》系统、属于小胡笳的《胡笳十八拍》系统。这可以帮助我们追溯唐代琴曲的面

貌，知道在唐代，确实有《大胡笳》、《小胡笳》之分，而《小胡笳》和《大胡笳》分别有“小曲”和“大曲”两种形式。总之，用现存琴谱和唐代文献资料相比证，我判断所谓蔡文姬创作的骚体《小胡笳十八拍》，其实是在五代才成形的。因为到晚唐，其前身《小胡笳》仍然只有四拍。这是个很复杂的学术问题，三言两语难以讲清楚。现在可以肯定的是：即使从书本上接触古琴，看古琴所代表的文化史，我们也不能不为之惊心动容。仅仅是唐代这一小段，就让我看到了一幅波澜壮阔的丰富多彩的画面。我不由得产生了一个愿望：亲手去触摸这个富有历史感的乐器。

1985 年 5 月下旬，机会来了，第三次全国古琴打谱学术经验交流会在扬州召开。当时我正好完成了博士学位论文，得空旁听了这次会议。这个会议规格很高，开了七天，来了七十多位代表，比如著名的古琴家张子谦、吴景略、顾梅羹，中年琴师许健、成公亮、王迪、龚一、丁承运、陈长林。我还见到了一些香港友人，比如饶宗颐先生，他邀请我做了一次长谈。另外还有黄树志先生，当时他是刚刚毕业的历史学硕士，我们成了朋友。在这次会议上，很多琴师都演奏了他们拿手的琴曲，印象最深的是陈长林先生表演的《胡笳十八拍》。我还参加了会议的讨论，了解到古琴学术和古琴艺术有一个交叉点，也就是“打谱”。打谱跟古琴传授的方式有关。古琴使用简字谱，不直接记录乐音，而是记录弦位、指法，节奏有比较大的伸缩余地。因此，琴家要按照古谱弹出琴曲，就要进行学术探讨和艺术想象，既要研究古谱所传递的信息，又要利用这些信息进行再创造。这件事很有意思。这和我了解到的敦煌曲谱研究不太相同——性质相同，但意义不同。为什么呢？因为敦煌曲谱研究是以译谱为目标的，其性质同样是“打谱”；但翻译者却不明白这一点，甚至会掩饰这一点，而把自己的艺术创造说成是纯粹的学术。这样就不如打谱的古琴家真诚和真实。

总之，这次活动给予我的影响是非常积极的。我接触了那么多琴

家，参加了他们的活动，看到他们那么热情地探讨古琴艺术，既用学者的态度，也用艺术家的态度来面对古琴。我于是知道，古琴不仅是一种乐器，它还代表了人们的一种生活方式。



1996年8月，探望黄翔鹏先生

1986年初，完成博士学位论文答辩后，我到北京去找黄翔鹏先生，打算跟着他学习中国古代音乐史，以便深入这项研究。在同黄先生相接触的过程中，我有一个重要收获，就是从新的角度了解了古琴。黄先生关于古琴音乐有一些特别的看法。其一，他认为琴律和钟律是紧密关联的事物，甚至认为钟律就是琴律。这意味着，琴律拥有很悠久的历史。其二，他在曾侯乙墓保留下来的乐器中发现了一种具有特殊功能的乐器。过去人把这种乐器叫做五弦琴，但是他通过研究，判断其实质是“均钟”。均钟的功能不是表演，而是调节钟律，实际上是调钟所用的弦准。这意味着，中国的乐律学是从古琴开始的。其三，他具体研究了琴律的性质，认为它是一种灵活多变的音律体系，在律制上既包含了三分损益法，也包含了纯律三度音系生律法。这又意味着，在古琴的器物制度中，蕴含了中国音乐史最丰富的积累。从这个角度

看，走近古琴，是进行中国音乐史研究的必然要求。真正愿意了解古琴的人，应该达成对它的深刻理解。

1993年，我到扬州大学主持中国古代文学博士点的工作，获得一个比较自由的环境。在老师院东北角、靠近瘦西湖的地方，依靠两座平房建立了一个小小的书院。我和博士生们在那里度过了近八年相互问学的生活。那个环境是相当优美的，既有摇曳的樱桃、枇杷、柿子、葡萄等果树，也有鲜艳的月季、蔷薇、琼花，还有绿油油的菜地。每天早晨，瘦西湖公园的小鸟会飞到我们屋顶，留下美妙的声音。我们还有一间空房，专门用来接待来自远方的客人。黄树志、丁承运等琴师曾经在这里讲学；有一段时间，成公亮先生也带着他的秋籁琴在这里小住。我想，这应该是成公亮先生最喜欢的一个地方。早上他可以在绿荫下散步，白天他可以在小屋里和同学们攀谈，晚上他可以在小教室里为大家演奏。我们全体师生都为他的琴声所迷醉。我们坐在矮凳上，熄掉电灯，听他在烛光下演奏《文王操》、《昭君怨》、《袍修罗兰》……真切地领略琴声的美妙。我于是知道，古琴是能够用最少的声音最深地抵达人的内心的音乐，就像冰心在《繁星》里说的那样：这声音仿佛来自深蓝的太空，是星光的互相颂赞；仿佛来自心灵深处、宇宙深处、灿烂之光的休息处，是无法描写的幽深。

我一生飘泊，到过许多地方。2002年离开上海、扬州到北京工作，2006年又来到成都。这期间还曾在越南、韩国、日本有长时间的停留。回想起来，在我一生中，最宁静的日子是和琴师们一起度过的。那段生活，就像成公亮先生的秋籁琴一样古朴，也像黄树志先生的丝弦一样本色。事实上，我所追求的学术，恰恰也有这种重、拙、大的品格。也许因为这一点，在朋友们看来，我和古琴有并不浮浅的缘分。

补记：

以上文字交稿后，林晨女史寄给我一份礼物，即琴歌碟片《弦歌清韵》。我对这碟片名和实的差别很感兴趣。她向我征求意见，我便说：“琴歌不等于弦歌。碟片名称中的‘弦歌’，在古代原指自弹自唱，弹唱相和而不相合。”我又问她：“不知现在是否有人会奏弦歌？”林晨回答说：据她所知，这样的弦歌已经没有了。这话不免让我感到忧伤。

弦歌指的是依琴瑟而咏歌，在古代又称“引和”。它是最古老的琴歌方式，为古贤人所喜爱，所以《史记·孔子世家》说：“三百五篇，孔子皆弦歌之。”《琴史·声歌》说：“古人歌则必弦之，弦则必歌之。”至于弦歌的演奏方式，《尚书·益稷》记有“搏拊琴瑟以咏”云云，《礼记·乐记》记有“昔者舜作五弦之琴，以歌《南风》”云云，白居易《五弦弹》记有“一弹一唱再三叹，曲淡节稀声不多”云云。这些记录，说明弦歌的特点是自弹自唱，弹唱相和，即兴而作，歌与乐间奏。与之相区别的琴歌方式叫“著辞”，也就是宋以后琴家所说的“正文对音”，指的是用琴声伴奏歌唱，歌乐同作。现在人所说的“琴歌”，就是这种歌唱。唐代许浑诗说“蜀客操琴吴女歌”，鱼玄机诗说“一曲艳歌琴杳杳”：可见这种琴歌在唐代已经产生了，当时称作“艳歌”。这以后，琴歌成为古琴俗乐化的先锋。它不断蚕食弦歌的地位，以至到今天，琴家几乎完全遗忘了弦歌传统。这个情况，当然是令人唏嘘的。

弦歌的消失，实际上意味着古琴艺术精神的消失，因为在弦歌和“艳歌”之间，我们明显看到了清雅和俗丽的分别。弦歌“曲淡节稀声不多”，是古朴的、疏淡的、真切的，讲究用最少的声音来表达最丰富的内涵；而歌乐同作的琴歌则不同，它和其它伴奏歌唱一样，密集、繁冗、新异，用歌声掩盖琴声，并填满全部时间——其实，这也就是古人所说的“淫”。我想，琴家们一定不愿意接受这样一句话：中国古琴正处在淫声时代。但可惜的是，它却是事实。

从技术上看，弦歌是一种并不高深的音乐方式。在历史上，经过

一系列技术改进，弦歌才变成“著辞”。但为什么现代琴家却会遗忘弦歌呢？我想，这只能说是文化使然。有一个不可否认的事实是：现在的古琴音乐，在相当程度上已经成了表演艺术。很多人其实并不把它当作“文化遗产”，因为他们看重对古琴艺术的推广，而不是对古琴传统的保护。

以上这些话，是我很早就想说的。1985年，当我看到个别琴家推介用筝法弹琴之技术的时候，我就想到了唐代人的话：“世上爱筝不爱琴”，“三分中一分筝声，二分琵琶声，绝无琴韵”。感谢林晨、严晓星二位，给了我一个酒杯，让我有机会浇浇这片块垒。我的话也许不对，因为艺术是允许多样化的；而且，很可能有一些善琴的贤人，仍然在用弦歌之法自娱。他们隐没在灯火阑珊之处，不露真相，只是从“太湖和风车的对话”一类活动中，呈现其端倪。

写于2010年12月，时在成都

对话



文化是一种超越

□:《深圳商报》特约记者罗江南

■: 王小盾

一、文化是历史的一种表现形式

□: 王教授, 1994 年夏天对于我是难以忘怀的——我有幸陪你一道进行了一次富有意义的"西域古道巡礼"。《深圳商报》曾经连载了我的考察游记《新疆丝绸之路文化探秘》。我在文章中多次提到了你的学术考察活动和你的观点。假如我们换一下位置, 由你来向深圳的读者介绍丝绸之路和这次考察活动, 你会做一些什么补充呢?

■: 古人说, 写文章要讲究一个"如"字。你的文章朴实无华, 是达到了"如"的境界的——如那块土地的风格。换了我来做介绍, 也会采用这种尊重读者的方式。

我们观察事物的视角的确有一些差异, 这是因为, 我们有不同的职业。我走进新疆的时候好像肩负了一种使命, 要代表现代人去追寻祖先们创造文化的足迹。因为学术工作者的责任就是这种"追寻": 解释人类感兴趣的一切奥秘。为此, 我会补充说明新疆这块土地对于人类文化的意义——它是孕育出骑马民族的地方, 是连接地球上最大的几块大陆的枢纽, 是文化交流的大舞台, 是古代中国的大门。所谓"丝绸之路"一词, 就是这许多意义的结晶。我们知道, 古代人是把马称作

"脚力"的。这意思是说，马是人的步伐的延长，标志人类征服空间的能力的一次飞跃。在人类史上，这一飞跃就是首先出现在包括新疆在内的欧亚大草原之上的。要知道，这件事的意义非同小可！因为文化的发展有两大动力，一是自然环境的变化——人类的生态平衡被打破，引起生存方式的改变；二是社会环境的变化——由于人群的相互接触，形成不同文化的相互刺激。从后一角度来看，可以说新疆和中亚地区是东方文化的发动机。一个简单的事实是：来自新疆的文明无微不至地改变了古代中原人的生活，比如"胡床"（交椅）、"胡瓜"（黄瓜）、"胡桃"（核桃）、"胡麻"（芝麻）、"胡豆"（蚕豆）、"胡琴"、玻璃、葡萄等等物品，就是从新疆传进来，流传到整个东亚的。同时，中国人也通过新疆输出了最有代表性的物质文明。比如中国人自称"衣冠古国"，这意味着，所谓"丝绸之路"，不仅是物质文明之路，而且是精神文明之路。在新疆，我们随时随地都可以看到文化交流和文明进展的生动轨迹。我大概会联系新疆的各种自然景观和人文景观，向读者介绍从中透射出来的文明史的力量。这样就可以更形象地说明文化的涵义。事实上，文化是历史的一种表现形式。

二、现代文化的特点是尊重科学和知识的独立

□：按我的理解，你刚才说的是丝绸之路对于中国文化发展的历史意义和现实意义。你选择"汉民族文学艺术与周边文化"一题来进行学术研究，大概就是因为上述意义吧？我常常会想，你为什么会在浩瀚的学海中选择了这个课题？如果说驱动文化发展的因素主要是环境的变化和文明的交流，那么，驱动一个学者进行工作的主要因素，是不是就是这种对于社会意义的理解呢？

■：不，关键不在这里。刚才说的，主要还是你我之间的相同和差别，也就是说学术工作者眼光和责任的特殊性。简单的结论就是：

作为记者，你帮助读者了解一个同自身现实环境有所区别的环境；作为学者，我的责任是解释这个环境。我们做的都是文化工作，但工作的性质不同。记者满足群众的参与心理，学者则代表了群众的好奇心。好奇才是学术工作的主要动力。

我打算进行“汉民族文学艺术与周边文化”研究，出发点也是这样。比如，作为中国古代文学专业的研究者，我有责任解释古代各种文学品种、样式的产生原因，为此，我注意到了运载文学的那些形式——音乐、舞蹈和其它风俗活动。为了说明这些艺术形式的来历，我又必须追溯它们随人群迁徙而实现的流传和发展，因此注意到了发生在民族之间的文化渊源关系或相互影响的关系。可见，是一种解难题的意图把我引导到这一方向上来的。所以我认为，与其说上述课题的目的是阐发某种历史意义和现实意义，不如说它旨在把中国古代文学研究推向某个较深的理解层次。你明白我的意思吗？我是说：人文学者和科学家的社会责任是相同的。他们的活动是一种认识活动，而不是政治活动或文化宣传活动。他们现在的工作是过去的认识的延续，这一认识过程和其中的问题是相对独立的。作为现实的人，学者的工作不免受现实生活中的种种意义的影响；但按照历史赋予他们的使命，他们应当尽量摆脱这种影响，以便保持观察和思考的客观性。

说实话，当我走进《深圳商报》“文化广场”时候，我最想讲的就是上面这个意思，以便为学者作些辩解。这涉及“文化广场”的一个常用词——文化人。从广义上说，学者也是“文化人”，因为他们有时要做同记者相似的工作；但从狭义上说，他们不是，因为他们本质上还是“科学人”。记者、律师、作家、牧师、巫师、艺术家等等“文化人”都可以说是舆论家，他们是意识形态的制造者，代表社会的主观价值体系，以善和美为标准来评判事物，说明社会应当如何如何；学者、科学家、工程师等等“文化人”则是知识（而不是信仰）的承担者和传播者，代表社会的客观价值体系，以真实为最高追求，说明世界必然如何

如何。社会分工决定了他们的区别。作为社会一员，学者当然可以参与政治，可以像舆论家那样活动，但我们不必用“参与现实斗争”的理由要求他们走出书房或实验室。因为这不是他们的义务。他们所服膺的是真理；对于他们来说，真理是最高的道义。现代文化有一个特点，就是尊重分工，尊重科学和知识的独立。

三、关于“文化的重量由文化人决定”

□：王教授，你的话我觉得有点新鲜——或者说，有点陌生。我们不是常说“学以致用”吗？不是常说“理论联系实际”吗？学者如果不参与现实斗争，那么，他们的文化作用、社会责任表现在哪里呢？你是不是知道这样一句话：“文化的重量由文化人决定”？

■：知道。这是余秋雨先生说的。这句话很精彩。特别精彩的是，余先生是用陈寅恪教授的例子来说文化重量的。我认为我的看法是同他一致的，因为陈寅恪正是独立的知识人格的典型。因此，这句话可以理解为：文化人，是由于他代表了独立于现实政治与经济之外的文化力，而显示出重量的。这也就是陈寅恪先生主张学术本位、文化本位的理由。

我的话之所以使人感到陌生，大概因为，在我们的历史上缺少这种话语传统。1949 年以来的头三十年，知识分子总是处在现实的政治运动当中，他们所承担的知识根本谈不上独立。往前追溯到两千年前的汉代，那时的百家之学也已经归并为儒家的经学，成了政治和教化的工具。至于自然科学，则被贬为“器”——“道”的附庸。中国的文化，由于几千年的官本位而养成了重政治、重实用的习惯。陈寅恪先生在论述中国人的国民性的时候说过：“中国人当可为世界之富商，然冀若中国人以学问美术等之造诣胜人，则决难必也。”为什么呢？他说：因为中国人“不自伤其愚陋，皆由偏重实用积习未改之故”。这些话尖锐

地指出了中国文化讲求实惠的弊病。我们可以换一种较和缓的说法：应该允许一部分文化人从“修、齐、治、平”的理想——实际上是一种幻想——中走出来，至少，不能狭隘地理解学者的文化作用和社会责任。第一，必须尊重学术的独立价值。因为真理是超越时、空的限制而存在的，它不可能附会一时一地的现实。而学者呢？既然他们是真理的追求者，那么，他们便必须保持思想的自由，使心志疏离于政治的、风俗的时髦之外。这就是我们常说的独立思考。第二，不能不加分析地讲求“理论联系实际”、“学以致用”。科学分为理论科学、应用科学两方面。作为其中的指导部分和基础部分，一切科学化的理论研究都具有三个特性，一是非直接使用，二是不可预测，三是按自身的内在规律发展。显而易见，它不可能立即满足现实的功利。总之，我们需要一种富于理想色彩的文化。它要靠一批为学术而学术、为科学而科学、为艺术而艺术的人，一批忠于自己的职守的人来建设。这种人所承担的，恰好是社会的大“用”。

四、学术是文化建设的重心

□：你的意思，现在我比较清楚了。你讲到了一种关于距离的哲学。我们的文化建设，的确要有远大的眼光、恢宏的气度。只有超越现实才可能站到这种战略性的高度。我想起最近在《读书》上读到王小波的一篇文章——《智慧与国学》，他也批评了中国传统思维重实用的倾向。我还想起钱钟书先生的一句名言：学问是“二三素心人荒江野老屋中细细商量培养之事”。这种摆脱了功利束缚的学术才有重量，可以成为我们的文化建设的重心。你离开上海迁居较为偏僻的扬州，指导了若干名博士生。除教学工作的需要外，在你做选择的时候，是不是有上面这样的考虑？你是否可以向我们提出一些意见，供深圳的文化建设作参考？

■：你说得很对。三百六十行，做学问只是其中的一行，但它所蕴含的道理——比如那种关于“超越”的辩证法——却是具有普遍意义的。学问这件事，它的特殊之处就是对“素心”的要求高。因为它表现为一种钻牛角尖式的工作，是三百六十行中最不具实用性的一行。运动员下围棋、打排球，虽然无实用，但有观赏性；学问连这种观赏性也没有。一般人是不容易了解它的；连你说的那篇谈国学的文章也表现了对它的误解——如果我没有记错的话，那篇文章虽然推崇求知的快乐，但它恰好对最符合素心之旨的训诂、考据之学表示了轻蔑。不过，正是因为学问无实用，远离现实，它才能指导现实，对于现实社会有对比意味、批判意味或提升意味。陈寅恪先生的重量就在于此——他代表了不媚俗、不阿世、以求真而致极善的科学精神。前面我们说到陈先生的学术本位思想。这思想可以用一段现成的话来概括：“士子读书治学，盖将以脱心志于俗谛之桎梏，真理因得以发扬。思想而不自由，毋宁死耳。”这段话见于陈先生的《清华大学王观堂先生纪念碑铭》。它向我们提供了这样的启示：做到了学术本位，才会有文化本位。

上面是从外部来谈做学问；但若从内部看，学问的价值评判则也是符合经济学规律的：第一，具体成果的价值取决于它所凝聚的劳动；第二，也取决于它在交换当中的位置。为什么说做学问要靠素心人呢？因为这样的工作才会凝聚高质量的劳动，重视基础建设，有个性，能够长远地、最大限度地影响于其它学术工作。清代乾嘉学者的训诂、考据就是这种工作。离开这种面向史料的基本工作，根本谈不上文化研究；只有伪学者才会看不起它们。扬州是训诂考据的大本营。在乾嘉时期，它产生了王念孙、王引之、阮元、焦循、汪中这些富有文化重量的人物。现在扬州的文化人，面对他们总是怀抱敬畏之情。从表面看，我到扬州，是去支持它的博士点的建设；但从另一角度说，我何尝不是想从它的传统中寻求学问的支持力量！

五、文化要追求对于平庸的超越

在一定意义上，扬州成了现代社会中的一个“荒江野老屋”。它不通铁路，没有机场，城市人口未必比唐代更多。它的人均收入远远比不上上海，更不要谈深圳。但我认为，在文化上，它比起其它城市是不逊色的。这一方面因为它有深厚的学术和艺术传统（大家都知道“扬州八怪”吧），另一方面则因为它有一批知书识礼的市民，有很好的社会风尚。我认为，这两者是相互联系的。扬州群众对于学术文化非常珍视：在扬州民间，一直流传着各种各样的学者故事。扬州学术的发展也始终得益于市民的支持，例如乾嘉扬州学派的经济基础就是由扬州盐商们提供的。我到过深圳两次，感到深圳文化很有活力——为深圳创造基业的人们，现在仍然是深圳的主体。这和其它城市不大一样。但它也有不太注意积累的缺点。所以我想，深圳人是不是可以学学清代的扬州盐商呢？假如深圳人能加大对学术和教育的投入，容纳一批足可养廉的学者，善待那些不切实际的“精深远大之思”，让重视知识本身（而不是重视知识带来的直接利益）成为市民的普遍意识，那么，深圳的文化传统就会深厚起来，使国际文化的布局也产生倾斜。我们知道：文学艺术的使命是创造“直立”于现实平面的理想世界；艺术创作也有学术追求，即追求对于平庸的超越。文化不是也可以这样来理解吗？既然文化是要提升现实生活的，那么，它必定先要超越现实。所以，发展学术是文化建设的重心。

原载《深圳商报》1996 年 2 月 29 日

容受人生无尽的智慧

□：清华大学研究生高宇宁、刘珍珍

■：王小盾

一、“不走捷径”：求学的历程

□：作为一个学者，请问您是如何走上学术道路，并愿意终身为之努力的?

■：我曾经在赣东北山区当过十年农民，种过水稻、梨、蔬菜，也放过几年牛。那时生产和革命都非常紧张，每天只能从睡眠中挤出一点点时间，在油灯下疲惫不堪地读书。为什么要坚持读书呢?既是为求知，也是为了在艰苦而压抑的环境中，体会作为人的快乐，体会自由。记得那时我有一个自我暗示：为了读书，不浪费每一分钟。这段经历使我懂得，世界上没有哪件事情比自由地读书更好。

选择这一学科，并非出于自觉，而只是听从了命运的安排。比如在1977年，按某个经办人的规定，我只能报考大学文科。当时我是从外语口录取的，数学也考得比外语好，但由于学校办学结构方面的原因，我被调整到了中文学科。这样的例子很多，我很庆幸自己顺从了命运。

读上研究生以后，我遇上了两位好老师——复旦大学的王运熙教授和扬州师范学院的任半塘教授。他们对我的要求很严格。关于这一点

有很多传闻，比如我校汪晖老师就在文章中写到任先生对我的管教。正是这些教育，促使我严肃而富有激情地投入了学术事业。

1949 年以后，任半塘先生没上过讲台。可以说，他一辈子就教了我这样一个研究生。作为中学教师，他教的人很多，包括清华大学前任校长蒋南翔；但只有对我，他像古代私塾先生那样，用师徒相授的方法来管理。他这个方法应该说是成功的。他教我的时候已经快 90 岁了，但他采用耳提面命、耳濡目染的方式，把那种不怕困难、一往无前的精神传递给我了。就这种精神而言，是没有人能够与他相比的。在我读博士学位期间，他一直坚持每天工作十几个小时。其实他已经不能工作了，脑力和身体都不行了。所以，等我完成了论文答辩，他就躺下几个月起不来了。他能够坚持两、三年时间实在是不容易的。他毕竟是快 90 岁的老人。我碰到的两个老师都很好，他们分别启发了我一方面的善和智慧。

□：那么，您在学术上取得成就的途径是什么呢？

■：有人曾经问我：你认为做学问有什么捷径？我回答：那就是不去走捷径。即使是聪明人，也要下笨力气。有句老话说：在科学上没有平坦的道路可走。这个道理，知道它是容易的，实行它却很难。别人对我有过这样一个评论，说是“智可及，愚不可及”。

当然，在进行学术选择的时候，每个人都不免有策略方面的考虑。一般来说，我倾向于采用人取我弃的方针，采取彻底解决问题的方针。凡是别人能做的事情，我就让开。而一旦选择了某一研究方向，那么，一定要付出比通常多几倍的努力，把工作做深做透。

□：我们看到您在上世纪 80 年代后期研究方向有一个比较大的变化，您的研究兴趣通常是因为什么而产生变化的？

■：比较好的一个比喻可能是“滚雪球”。人的探索愿望（或者说

好奇心）通常会向两个方面伸展，就历史学科而言，有两种具体表现：一是朝后伸展，在研究了一个时代的事物以后，注意这一事物的后续发展，注意“去脉”，在对象年代上往后走；另一种表现是追踪事物的原因，注意“来龙”，在对象年代上往前走。我的发展方向通常是往前走。在我的理解中，科学的本质就是探索事物的原因和原理；换句话说，如果不能解释原因和原理，我认为那就不算是研究。我在学术兴趣上的变化同这种理解是相关联的。为了解释事物，我往往从一个领域走到跟事物的原因相关的领域。比如我曾经研究早期词。词之所以会产生，是因为唐代前后有一个规模很大的音乐文学的变动。这场变动诱生了许多新的文学体裁，像词的前身曲子就是其中一种。那么曲子又是如何产生的呢？这就要去追寻包括佛教东进在内的中西文化交流，因此要去研究早期佛教，研究汉代到唐代的音乐，研究边疆，研究中国的周边文化。我现在的工作范围大概就是和刚才说的这样一个思路相关联的。刚才说的这几个领域是我比较关注的领域。

还有一个领域稍微有些不同，这就是中国文化的发生。这一领域并不属于我一个人的兴趣，而可以说是全社会的兴趣。上世纪80年代后期，许多学科的学者都在讨论一个共同的问题，那就是中国文化的本质是什么，中国文化的精神是什么。这场讨论有点空泛，论证不具体，不太注意科学规范，比如把中国文化的精神简单地解释为儒家的精神、道家的精神或者某种宗教的精神。这样的解释其实只是一个肤浅的感受。另外，讨论中还隐藏了一个问题，就是各人使用了不同的“文化”概念。现在回想起来，如果当时有一个可以操作的思路，有一些具有操作性的概念和术语，情况可能会好一些。例如就“文化”而言，比较好操作的办法是把它定义为人和自然的一种关系。因为文化的最初标志是人所创造的工具，工具是文化最早的结晶。它首次代表了人与自然的关系：既是人体的延长，又是自然物，同时具备自然的属性和人的属性。依靠工具来解释文化，因此是一件比较切实可行的事

情。比如中国绘画为什么会有其特殊风格，就可以归结为它使用了特殊的工具。它的颜料是特殊的，主要是墨；它的笔是特殊的，主要是毛笔；它的纸也是特殊的，比如毛边纸。其它艺术也是这样，可以一块一块地解释清楚。由此出发，整个中国文化为什么会是现在这个样子，就比较容易解释了。在这种想法支配之下，我接触了一些新的领域，比如早期文化研究和科学技术史。如果有条件，我会用很大的力气去研究工具在中国文化当中的作用，研究包括天文学在内的科学技术的发展如何塑造了中国人的思想，研究中国书写史和智慧史，但是现在精力顾不过来了。

□：您一直比较强调探索，那么在您的研究过程中是如何实践这种精神的呢？

■：要一直保持探索精神是不容易的。学者在成长中通常要经过两个阶段，一个是“发烧友”的阶段，另一个是职业化的阶段。在前一个阶段通常能够保持探索精神或者说好奇心，但是一旦进入职业训练，这种精神就会逐渐消减，而一些实际的考虑就会越来越多。这种情况是正常的，因为要接受学术规范的约束，要接受传统的影响，要接受学术的激励机制的调节，这时候人的想法会越来越现实。我们看到的情况是，一旦职业化了，人的探索精神往往会消失。

《读书》杂志曾经发表过一篇文章，引起了比较大的反响，叫作《寻找哲学史上的失踪者》。这篇文章的主要观点就是要在哲学研究中倡导发烧友精神。我不同意这个观点，因为它忽视了上述两个阶段的区别。它不合理地要求每个研究者终身都是发烧友，而没有注意到职业的研究者毕竟要进入一种学术规范，应该在一个新的层次上来坚持探索精神。但是这篇文章提出了一个富于启发意义的问题，就是如何在进入职业训练以后，还能够保持学术青春。可以说，我是保持了这种精神的。我是以此为基本动机来进行选择，一步一步走过了这么几十年

的。那么为什么会有探索精神呢？可能和经验有一定的关系，吃过苦，知道读书生涯来之不易；也可能和天性有一定的关系——天生好奇。

从 1991 年以来，我以进行“汉民族文学艺术与周边文化”研究的名义，尝试做了一些田野工作，在云南、西藏、新疆、吉尔吉斯斯坦、哈萨克斯坦和越南作过长时间的学术考察。我亲身体验了文学艺术在草原、高原、绿洲、山谷、平原展开的多种多样的生存状态，实地观察了汉文化同四邻的交流与传播，同时也收集了一大批中国学者以前不太知道的汉语文学（在中亚）和汉文文学（在越南）的资料。这件事对我的学术个性有深刻的影响，它使我成了一个人类学意识比较强的文学研究者。这件事是否可以作为一个例证，来回答你刚才提的问题呢？我想，这种“走万里路”的学术方式，大概是很多人都感兴趣的；但要严肃认真地实行它，却不容易。比如那年在中亚考察东干文化（东干是一个从中国迁移到中亚的民族），除了黑面包和老羊肉以外，找不到合口的食物，加上语言不通，我连续生病，瘦了几十斤；但我顾不上休息，头上包一条毛巾降温，趴在东干人的炕上一口气记录了五千多条当地谚语。在越南的工作也很难，办签证、进图书馆、阅览、复印、找当地学者合作，每一步都不顺利，往往要通过层层审批，动不动就要悬着一颗心干等好多天。那种生活和书斋里的研究完全是两回事，说“坚持”、“顽强地坚持”，绝不是夸张。之所以能善始善终地完成那些工作，我想，最主要的动力就是刚才说的探索精神吧。

二、“清”与“华”：学术和学科

□：一般来说，人文学者不太强调科学的精神和科学的方法，而您的研究反而和清华大学的科学传统更接近。您是否觉得这是您的研究的特色？它对您的研究有什么样的意义？

■：有人说过这样的话：清华“清”，北大“大”。也就是分别用“清”和“大”来概括这两个学校的特点。我同意这种说法。准确地说，“清”是清华大学的优点，“大”是北京大学的优点。“清”就是重视科学的精神，这也是20世纪所有学科发展的共同倾向。学术的每个部门都在重视科学性，而且彼此之间相互影响。一些自然科学学科所使用的技术因而直接影响了其它相关学科，使人文学科出现了使用科学手段——比如统计、模型等等手段——的趋势。

中国古代文学学科历来有两个传统，也就是有两个根源，一是科学的，二是艺术的。或者说，这个学科历来由两部分人组成：一部分人是历史学家，另一部分人是作家。作家们在完成创作之后要交流感想，这种感想就成为进行文学研究的动机。历史学家对于已经发生的文学现象有观察和总结，这种观察和总结也成为进行文学研究的动机。也许历史学家的——或者说具有一定历史意识的政治家、哲学家的——文学研究产生更早；因为人们最早面对的文学作品并不是作家的作品，而是集体的创作。所以最早的文学评论是“诗言其志”、“诗三百，一言以蔽之，思无邪”、“兴观群怨”、“知人论世”之类属于哲学家的、有一定历史意识的评论。从这个角度说，历史批评是文学研究的主流。《文心雕龙》便可以看作是具有历史意识的文学研究的代表，因为它在观察文学的时候注意到了文学形式的发展，注意到了文学文体的历史变化，而不光采用审美批评和道德批评的方式。不过，在很长一段时间里，文学研究毕竟是文人墨客的事业，所以这个学科一直有两条路线，一是研究的路线，二是评论的路线。比如我们这个学科有两个比较重要的刊物，一个叫《文学遗产》，一个叫《文学评论》，它们正好反映了文学研究的两个流派的特点。

古代文学是一个离我们越来越远的现象。因此，在20世纪前半期，古代文学学科发生了一次重要的转变，这就是那些出于热爱古代文学而进行的研究、带着感情来进行的研究，逐渐被一些比较客观的工作

所代替。到20世纪后半叶，以客观态度来研究古代文学的趋势发展得越来越好，成果越来越大，在社会上得到越来越多的好评。我在这个流派里算是走得比较远的。之所以这样，是因为我接触了一些新的、其他文学研究者不太接触的学科，比如音乐学、民族学、考古学、语言学、科学技术史等学科。这些学科不仅代表了与我们不同的研究方法，而且代表了不同的研究资料。在20世纪之初的时候，一些学者已经注意到要采用这些学科的方法和资料了，比如王国维有“二重论证”的方法，陈寅恪也说要“取地下之实物与纸上之遗文互相释证”。这些话意味着要把文献学的方法和资料，同考古学等学科的方法和资料，加以结合。在20世纪，中国还产生了文化人类学、民族学，产生了田野调查这样的方法。我在前几年就想到把这几种不同的方法结合起来，所以也注意到了新旧学科的更替及其特点。比如古代的“小学”发展为现在的语言学，古代的“金石学”发展为现在的考古学，其间变换的要点是加入了一些科学的研究方法。这也是发展中国古代文学研究的必由之路，只不过需要更多人去努力探索和探讨。我曾经写过一篇文章，提出“实验”和“技术”这样两个概念。我认为，作为一个独立学科，中国古代文学研究也有其基础训练，有专门的技术，因此也有通过实验寻求真理的问题。只要承认这两点——认为这个学科是有技术的，是能进行实验的——那么，就可以把它纳入一个比较大的学科体系。曾经在清华大学工作的几位学者——例如王国维、陈寅恪，都是伟大的学者，是20世纪最有现代意识的学者。虽然他们穿对襟衣服，留着长辫子，但是他们的学术思想是非常现代的，也是非常科学的。这就是我对现代、对前沿的理解。陈寅恪那段著名的话，关于“独立之意志，自由之思想”云云，中心思想是强调学术的客观性，主张学术独立于政治的、伦理的时髦之外，独立于学者的个人感情之外。这说明，独立和自由的本质就是保持科学和客观。

□：请问您来清华对于您的学术经历有什么意义？

■：考虑来清华大学工作，首先想到的是和清华大学留下来的旧传统相连接，接续从王国维、陈寅恪到闻一多、朱自清的传统。因为每个人都应该生活在一个传统当中，这就像每个人都需要一个家庭一样。我在好些学校停留过，比较深刻地了解自己和传统的关系。一个深厚的传统，既是鼓励自己前进的学术动力，也是学科建设的资源。从这一角度看，在清华大学发展中国文学学科，其前途可能会超过其它学校。这是第一个动机。

第二个动机就是和清华大学中文系的老师进行了接触，对这个群体有很好的印象。中文系朝气蓬勃，有一批有理想、有境界而且比较年轻的学者，同他们在一起工作会很愉快。人生最重要的事情大概就是生活在自己所喜欢的人当中。

最后这句话还包含第三层意思，就是清华大学有比较好的学生。我的女儿是主张我来清华大学工作的。她现在在北京大学物理系读三年级。她对北京的气候不太习惯，但是她从人文角度喜欢北京，因此她支持我的选择。她说如果我来清华大学工作，会有一个收获，就是能够遇上一些同样富有探索精神的青年；更准确地说，就是如果我希望用探索精神来吸引青年，那么这一点能够在北京做到。这是她的原话。

□：那么，您对于下一阶段在清华的工作，以及清华的文科学科建设有什么样的设想？

■：如何进行学科建设，这要领导来做决定。我们只能够配合，不能够越俎代庖，否则白费力气。前不久，从发展学科考虑，系领导组织大家在一起讨论了引进人才的标准。我提出了一个意见，得到大家认同。我认为引进人才的标准就是两个字，第一个是“清”，是纯粹的学者，第二个是“华”，有创造力和才华。但是，最后把这件事办成

什么样，还取决于很多原因。有一个比较重要的因素，就是学校对于发展学科的决心：他们愿意在多大程度上发展这个学科，给予多大的资助和支持。这是很重要的。假如把人才引进来了，不能够发挥他们的作用，提供的条件也远远低于他们原来的条件，那就不好，会造成浪费。总之，生产如何发展，既取决于生产力的状况，更取决于生产关系的状况。

三、知识体系的树干：关于人文科学的基础学科

□：请您谈谈自己对所从事的学科的认识。

■：我曾经在中国古代文学、音乐史、艺术考古、科技史、敦煌学等领域工作，这些学科容纳过许多富有智慧和理想的人物，在我看来，它们是可以充分施展智慧、寄托理想的学科。

陈寅恪先生说过一句话："不为无益之事，何以遣有涯之生。"这句话的意思是说，只有那些看似"无益"的事情，才能容受人生无尽的智慧。这个道理很简单：凡是有功利目的的事情，一旦得到功利，它的意义也就实现了；"无益"之事却没有这个限制。所以，从事"无益"之事的人，永远没有休息的时候，永远谈不上"大功告成"。这也就是我所在的学科的特点。

当然，上述学科，毕竟是人类的知识体系的组成部分。如果把这个知识体系比作一棵大树，那么这些学科属于树干的部分。对于这棵大树来说，越是基础的东西、无具体用途的东西，便越是接近它的核心。这个道理也很简单：那些看似有用的东西，总是位于外表的位置，比如，果实就是结在树枝梢上的。

□：那您又如何看待该学科的现状呢？

■：这个学科有几千年的历史，有深厚的传统。它发展得比较

慢，但这未必不是好事。一百年来，很多人大张旗鼓地要革传统的命，但他们没有取得成功，因为他们忽视了传统的合理性。最近几十年，很多社会势力以经世致用的要求来改造这个学科，要求学者“站在现实斗争的最前线”，也受到了抵制。这证明这个学科是成熟的。正因为这样，同相邻的一些学科相比，这个学科被异化的程度比较低，学术腐败的成份比较少，正在朝科学化的方向发展。所谓“科学化”，意思是说：它将摆脱现实的功利需要的干扰，建立一系列规范来保证研究过程和研究结果的客观性，成为具有一定的真理性的学科。

上次项楚教授在中文系讲学，讲了一个“心如止水”的故事，说到前一代学者心更安静，只遭遇了石块的干扰，而现在的学者要面临泥石流。他的话有一定道理。40 岁以下的学术工作者，的确不如前辈学者稳定、深沉、浪漫。这可能是因为现在的环境不太利于传统学科的发展，也可能是因为人才分流造成了特定学科的人才匮乏。不过我相信，优秀的人才，在每一代都有相近的比例。所谓“唯上智与下愚不移”、“君子之德风”（下一句话是“小人之德草”），强大的个性总是能保持自己的独立。我所在的这个学科，恰好可以给这种个性以用武之地。

□：您认为自己是在学科外延部位工作的人吗？

■：如果说学科有相对的外延，那么可以这样说。反过来也可以说，我有幸代表通常意义上的中国古代文学学科，深入了许多相关领域。在《在文学研究的边缘》一文中，我谈过对音乐学的看法；在《中国早期艺术与宗教》一书的“后记”中，我谈过对文学研究的性质和范围的看法。我说：“文学是什么？从音乐学角度看，可以说是一种语言艺术；从民族学角度看，可以说是一定文化共同体的生活技巧和交际手段；从考古学角度看，可以说是以器物为载体的思想和感情；从科技史角度看，可以说是随记录手段、传播手段变化而变化的审美过程；而从

交通史的角度看，则可以说是依赖文化交流而得以更新的娱乐风尚。每一个角度都可以展现一组关系，暴露文学的某种本质，从而启发一种研究方式。”这些看法可以概括为一句话：“至大无外”，“至小无内”，“君子不器”，“道未始有封”。我们的目标是探求真理，为了实现这一目标，我们必须达到学科之间的相互了解。

其实，结合多种学科方法进行研究，也是一百年来学术发展的重要途径。所谓“取地下之实物与纸上之遗文互相释证”、“取异族之故书与吾国之旧籍互相补正”、“取外来之观念与固有之材料互相参证”，其实也是说在历史学科中要实现包括文献学、考古学、民族学在内的多种学科资料与方法的结合。

□：您认为本学科是如何影响社会生活的？

■：人有各种各样的本性，求知是其中之一。如果把社会看作一个放大了的人，那么基础理论学科基本上是为满足其求知本性而成立的。其中人文学科则是关于人和文化的求知，或者说是人的自我反省。亚里士多德说希腊人探索哲理只是为了摆脱愚蠢，并无任何实用的目的。我所在的学科，也是由于摆脱愚蠢的社会需要而存在的。

人们常问我：你这个学科有什么用？这个问题其实应该换一个提法：什么叫作“有用”？清华大学很大，如果说盖了楼房的地方有用，那么没盖楼房的地方有用还是没用呢？这就要看对有用的理解了。《老子》说：“凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用。”意思是说，看起来没用的东西、空洞的东西，其实是真有用的；而看起来有用的东西，其实只是为实现这种有用提供了便利。比如墙壁围出来的空才是真有用的，墙壁只是实现它的手段。我们这个学科，也正是因为它的无用而对社会生活发生影响的。关于这一点，我在《文化是一种超越》一文中作过讨论。

我们知道，世界一流大学有个共同点，即在这些学校的中心部位有

个“文理学院”。 这样做是有道理的，因为“文”和“理”是基础学科，是建立完善的学科体系的基础。 它们面向基本素质的训练，而不是职业技术的训练。 它们具有很强的学术性，而不是应用性。 而“文理学院”这种设置包含了对于文化与科学的一种特殊的理解，即把作为人类求生存的手段的文化与科学提升为目的，以便使它最有效地发挥作用。 如果我们也能这样做，包括中国古代文学在内的基础学科，就能对社会生活发生应有的影响了。

四、“看重生命的充满”：对于自我的评价

□：请问您如何自我评价？

■：我大概算是比较单纯的学者，对探索新知有浓厚的兴趣。 在很大程度上像一个登山运动员，有超越自己的愿望，也有征服的愿望。在这一点上，同所谓“文化学者”有区别——他们更多地面向意识形态。 另一方面，我也是兴趣广泛的学者，比较深入地研究过的课题，有古代戏曲理论、早期词史、中古音乐文学、佛教音乐史、音乐文献学、《乐府诗集》、《诗经》学、中国神话、一些民族的文化起源、先秦艺术、先秦天文学、敦煌文学和洞窟艺术、敦煌舞谱和唐代酒令、越南汉文书籍、东干文学等等。 这样做，有些朋友不太赞成，认为精力不集中，造成了浪费。 我和他们的分歧在哪里呢？ 我想，大概在于我更看重生命的充满，而不是学术上的成功。

□：您的优点和缺点是什么？

■：从哪个角度看呢？ 如果从体育的角度看，那么优点是能吃能睡，缺点是缺少锻炼，肌肉不发达。 如果从职业需要的角度看，那么优点是好学，能动脑筋，就像我在一篇文章里说过的那样：“一般来说，一位学者应当能够保持对于特定事物的长时间的思考，能够打破思维习

惯而创新自己，能够在充满矛盾的意见或现象中找到潜在的统一逻辑。同时做好这三件事是不容易的，但它们却总是共同构成我的愉悦感的来源。”也就是说，我的优点是对研究工作和教学工作充满热情。

□：您如何看待自己已经取得的荣誉？

■：这个问题我没想过。平时想不到这个问题。也就是说，荣誉没有影响日常的工作与生活。这是比较正常的状态。有人问：“请问你成名前和成名后在心态上有什么变化？”我就觉得奇怪：“我是什么时候成名的？”我的确不知道我是否像他说的那样成名了。

不过，关于荣誉与人的一般关系，这个问题我倒是想过的。《礼记》里有一句话，比较深刻地谈到了这一关系。这句话说：“君子之道，暗然而日章；小人之道，的然而日亡。”意思是说，好的荣誉是随着德行的积累而日渐增长的，不好的荣誉是“暴得大名”而不符其实。假如要我作一选择，那么我愿意选择那种真实的、永远处于不充满状态的荣誉。它会提醒我不断完善自己。

□：学术以外，您有什么别的兴趣爱好？

■：这个问题对于我不合适。难道你觉得学术不足以笼罩我们的生活吗？比如，我们的旅行能够摆脱学术的注意吗？对于我们来说，难道还有比学术发现更大的快乐吗？其实有很多人是以学术（或另外一种事业）为生存方式的。我过去曾经信奉“人所具有的我都具有”，但那时我不了解学术。

我们的学术是面对全部文化事物的。生活在学术当中，因此也可以理解为生活在文化当中。这样一来，学术之外的兴趣就不太明显了。因为文化可以把所有的兴趣包含在里面。我这里说的是两个意思：其一，一个投身学术的人会把自己的生存和事业联系在一起，即使放弃过去的兴趣也在所不惜，不光我如此；其二，就我们这个事业来

讲，更容易做到这一点。我本来想向你提另一个问题：在你看来，除了宗教以外，释迦牟尼还会有什么兴趣呢？但我没有提，因为我是普通的劳动者，不能和圣人相比。

五、“启发学生向善的天分”：作为教师

□：您指导过近30名博士生和数名硕士生，请问您指导学生的主要想法和思路是什么？

■：复旦大学有位教授评价过我的工作。他对来报考博士生的同学说：你应该去报考王小盾老师，我们这里是批量生产，王小盾那里是手工操作。

我同意这位教授的话。尽管有很多学校的老师顺应潮流，采用批量生产的办法来培养研究生，但我们仍然不放弃手工操作。因为手工操作的东西具有更高的质量，具有更明显的个性。而学术工作正好是造就个性的工作、精益求精的工作。

过去在扬州，我的教学活动可以说是印度式的，就是师生生活在一起，点点滴滴地指导，手把手地指导，往往学习的三年就是师生合作的三年。这样做很累，也有很多问题，到清华大学来，我将改变它，按照学校通常的方式进行教学。做改变的理由是：一个人的发展毕竟主要取决于个人的努力，教育毕竟是一种外在的因素。教师的责任，就是启发学生向善的天分，启发他们葆有那份好奇心、求知欲和探索精神，并且提供有利于他们发展的气氛和环境。有一次上课，我把刚才说的那三个词也做了一个区分。我说好奇心不等于求知欲（求知欲是同恒心相结合的好奇心），求知欲不等于探索精神（探索是同职业精神相结合的求知）。那么为什么要在大学课堂上特别提倡探索精神呢？这就是因为：探索精神有一些特别的品质。它要求对一些东西保持持久的注意力，要求克服困难去发现真理。所谓克服困难，首先是要克服自

己的惯性思维，修改自己。学习的本质就是修改自己。因此，探索精神是和天才的三个能力——长期注意特定事物的能力、打破习惯创新自己的能力、透过现象掌握本质的能力——相结合的一种精神。

□：这学期您给清华的同学开了四门课，通过这段时间的工作和教学，您感觉如何？和开始的设想是否一致？

■：可以说甜酸苦辣都有。首先我还是快乐的。上个学期，“非典”期间，我全心全意地教了一个班。这个班在那段时间里就是我的生活的全部，因为当时我和其他人并不接触。我认真地备课，从头备起，大部分课程内容是重新设计的。这个班的同学聪明、好学、勤奋，才能也比较多方面。不管课上的内容有多难，他们都能跟上。比如有一次我讲到盘瓠的故事，马上就有一位化学系的同学指出来，说和她知道的故事不一样。她那个故事是说有位狗王子被放在金钟里面变人，本来说是要用七天时间，但到第六天公主忍不住了，提早揭开了金钟，结果一个狗头没变过来。我回答说，你说的那是苗族的盘瓠故事，而我说的是畲族的盘瓠故事。这件事说明，我和学生能够在一些比较细致的地方产生呼应，这是令人愉快的。

昨天我上的是第四门课。这门课叫作“新生研讨课”。新生研讨课是一个好的想法，就是鼓励一些有研究经验的教授和刚入校的新生结合起来进行研究，通过教学让学生比较早地了解到什么是探索，什么是研究，什么是前沿。这门课不仅可以提高学生的学术热情，而且可以提高教师的学术信心。因为在课堂上，来自不同系科的学生越来越热烈地表现出了他们的研究兴趣。开始的时候他们怕困难，害怕完不成研讨任务，但到后来，当我把所有的工作安排交待给他们、让他们了解自己的学习步骤的时候，他们表现了很高的热情。这反映了清华大学本科生有比较好的素质。

□：通过您个人的求学经历，您想对今天的年轻人说一些什么？

■：我没有太多的话要告诉年轻人。他们的成功，关键在于自己的努力。有意义的话过去的人说了很多，看看《论语》，做人的道理基本上就都齐了。我现在想说的是：青年人应该知道，每一个有利条件背后都会藏着不利。现在的年轻人，相比我们那时真是太幸运了，特别是生活在清华大学的年轻人。他们享用着中国最好的资源。他们的青春能够在这里度过，从一般意义上讲是最好的。因此可以说，他们是中国最幸福的人。不过，如果他们不了解这一点，那么，这也可能成为一个包袱，成为他们成长过程中的一个妨碍。这就像古代的非洲人，生活的条件太好，树上的果子会掉下来，他们就不愿意去改革、不愿意去进取一样。比如，清华大学的学生有一个问题，就是不愿意花苦力气去获得知识，而倾向于采用比较简便的方法。其实取得知识是一回事，取得知识的过程又是一回事。假如不重视那个过程，这个知识便是不完整的。

我在课堂上讲到一个故事：有一年在五台山开会，我和友人傅刚（现在在北京大学当教授）一起爬上一座山，花了好几个小时上了山顶。当我们在山顶乘凉的时候，远远地开来了一辆小汽车，停在离我们不远的地方，下车的人居然是我们会上的代表。我问同学们，假如你们知道这个结果，你们是会选择坐车上山呢，还是会像我们一样爬上山？同学们回答说他们会爬上山，但我说你们在生活中一直是做相反的选择的。你们都希望被推荐为研究生而不愿意通过考试成为研究生。没有考过研究生，你怎么知道“推研”就比“考研”好呢？其实在我看来，考试有很多好处，它可以自由地选择学校和专业，可以通过复习迎考获得一次强化的训练，可以了解通向研究之路的艰苦，可以培养用压力促进学习的习惯。

我自己的学术生涯有一个很大的得益——得益于我基本上没读过“高级”学校。我读的小学很差，连板凳都没有。我读的中学很差，

没有高中部。我没有读过高中，刚进初中就遇上“文革”。我读的大学也可以说是比较差的，某师范学院的一个分院，教室是用竹子搭起来的茅草棚。我读的唯一一所名校就是研究生时代的复旦大学，但是到了博士生的时候我又选择了全国最小的一所设有博士点的学校——一所铁路和飞机都不能到达的师范院校，全校只有一名教授。所有这些经历都鼓励了我独立学习的精神和能力，从小就不太听讲。当然，这也得益于老师：小学、中学的老师允许我不听讲，大学以后的老师都鼓励我不听讲。他们这样做是对的，因为用眼睛接触到的知识比较牢靠，比较深入，不像“耳学”那样容易让别人在自己的脑子里跑马。现在清华大学的学生从课堂上得到知识的机会很好，这使得他们不太注意阅读，更不注意学术界。这是一个致命的问题。清华大学还有一个致命的问题就是图书馆文科书籍的学术含量不高。书很多，但教材占了很大比例。这些教材可以用于普通课程，但不能用于研究，也不能用于研讨课。研讨课从根本上就应该把教材抛开，因为任何教材都意味着不研讨。正是这种反差使我百感交集。一方面，我相信清华大学的学生素质好，不管在什么样的环境中都能成才；另一方面，我知道笼罩他们的气氛有某种褊狭。如果他们能认识到自己的缺点，能认识到自己环境的负面因素，我想他们会成长得更好。他们应该更顽强、更坚韧、更勇敢，目光更加远大，更加富于理想和献身精神。

2003年11月9日至15日整理，未刊。

关于中国文史传统的重释

□：戴登云，西南民族大学教师

■：王小盾

一、关于中国文史研究的学术自省

□：小盾教授你好！ 很早就想向你请教有关中国文史传统研究方面的问题。 不过，在我们正式谈论这个问题之前，我想先直截了当地提出我的一个观察，那就是：不管是现代中国学术史上的名家宿儒也好，还是当今学界专事学术史研究的专家学者也罢，对“究竟什么是学术、究竟什么是学术史、究竟什么是学术传统”等问题，其实缺乏一个自明性的认识。 不仅缺乏自明性的认识，而且，有的观点甚至混乱得令人觉得匪夷所思。 由此我便想到一个问题，那就是，在现代中国学术的语境中，究竟什么是学术？ 究竟什么是学术史？ 究竟什么是学术传统呢？ 如果连这样的问题都缺乏自明性的认知，我们该如何看待古代中国的文史传统？ 又该如何给予现代中国的古代中国文史传统研究一个恰当的命名？

■：你提了两个很有意思的问题，特别是前一个问题，关于学术自明性的问题。 这提醒我们去注意西方学者的理论自觉，进而建立自己的理论自觉。 依你看，根据西方学者的经验，这一自觉是不是应该包含以下内容？

（一）了解自己所从事的学术工作的基础，比如，这些工作同古代传统或其它传统的关联；

（二）了解这些工作在学说体系上的属性，也就是它同更大的学术系统的关联；

（三）了解自己所使用的思想工具的有效性，注意反省构成自己的学术表述的那些概念是否合理；

（四）了解这些工作的局限，比如，进入研究的时候，能够通过反思，一步一步地扩大获取信息的渠道，以便最大限度地反映对象事物所置身的那个世界；

（五）了解认识和真相之间的距离，也就是在追求确定性的过程中，了解这一追求的不可避免的不确定性；

（六）了解学术工作的意义，了解它对于人的完善（包含自我完善）的意义。

一个合格的研究者，的确应该具备以上自觉。

如果你同意我对学术自觉的以上概括，那么我认为，你的“观察”就是过于悲观的。因为中国学者未必不具备对于学术的自明性的认识。举一个简单的例子：研究生教育有一个“开题报告”的环节，用来培养研究生自我质询的能力、联系学术史来做学术选择的能力，以及考察研究方法之可靠性和可行性的能力。你可以说这项工作做得不够好，但不能否认这样做的意义。因为总有一部分人是能够通过它来建立学术自觉的。这种人的共同的认识基础，就是你所说的学术自明性。

“开题报告”是一种来自西方的教学方式。因此可以说，同西方学者相比，中国学者在学术自觉方面走得慢一些。这意味着，你的问题是有一定价值的。

不过，对于你提的有关“学术”、“学术史”和“学术传统”的问题，我却有一些不同意见。我觉得这些问题太大，不容易解答。你知道吗？

最大的概念是很难定义的，比如我们很难定义什么是“物理”、什么是“化学”、什么是“文化”、什么是“文学”。面对这种问题，我倾向于把它们分解成小问题，或从不同侧面来进行描写，而划分侧面的标准是问题背后隐藏的实践目的。比如我曾经对“文学”一词作了如下解释：

> 文学是什么？从音乐学角度看，可以说是一种语言艺术；从民族学角度看，可以说是一定文化共同体的生活技术和交际手段；从考古学角度看，可以说是以器物为载体的思想和感情；从科技史角度看，可以说是随记录手段、传播手段而变化的审美过程；而从交通史的角度看，则可以说是依赖文化交流而得以更新的娱乐风尚。每一个角度都可以展现一组关系，暴露文学的某种本质，从而启发一种研究方式。（《中国早期艺术与宗教》后记）

这个解释是从研究实践提出来的，它意味着对于文学的一系列跨学科研究。由此看来，它是有现实意义的。

20世纪90年代初，在学界、文化界热烈讨论中国文化精神特质一类问题的时候，我想改变那种以偏概全的讨论方式，曾经设计了一个研究课题——“工具形态与中国文学艺术的民族性格”。尽管这一课题未获批准，但我相信，它真能解答“中国文学艺术的民族性格如何”的问题，进而解答“中国文化的精神是什么”的问题，因为它可以采用实证的方法——例如对各种艺术工具进行考据的方法——来解答，而不像通常人所做的那样只作逻辑推定。

以上说的这些话，和你使用过的一句话——“研究的动力必定不是来自各种哲学，而是来自实事与问题”[①]——精神是一致的，有共同的倾向。中国传统学术的精髓正是这种倾向。你听说过这样两句话吗？

---

① 戴登云、黄莉：《现代中国学术传统及其问题域》，香港：天马出版有限公司，2007年，页284。

一句说“但开风气不为师”，另一句说“暗把金针度于人”。这两句话的意思都是：主张通过学术实践，而不是通过理论标榜，来推进学术，开辟学术新路。

所以，当你对中国学者进行批评的时候，一定要观察他们的学术实践，而不是他们的理论表述。

另外还有一个问题是观察事物的角度问题。2004年，我在韩国汉阳大学中文系四年级讲汉语课的时候，曾经提出一个问题让韩国学生回答。我问的正是：“学术”是什么？第一位同学回答说：“学术”就是研究地学习，每个人懂一点，不一定懂得多，但要懂得深。第二位同学回答说：“学术”就是不仅知道怎么样，而且知道为什么。第三位同学回答说：“学术”就是学习那些看起来没有什么用的东西。这些回答好不好呢？我看好极了，因为它们从高等教育的角度对“学术”作了中肯的理解。这些理解指出了学术同一般意义上的“学习”的区别，也就是肯定了学术所特有的社会性、创造性和超越性——学术不再是个人的事情，而意味着一种社会关系；不再是模仿和知识再现，而是寻找新知识，建立对于事物本质的认识；它的目的不是让人成为“有用的”工具，而是要推进独立思考，推进面向自由的、不断完善自己的教育。不过我知道，如果我也这样回答“学术是什么”的问题，你不会满意，因为你有一个暗藏的目的——你想指导学术史研究，你是从哲学出发来提问题的。

总之，在回答你的问题之前，我觉得，我们可以讨论一下提问题的方式。正如你所说，我们在研究领域和研究方法上的区别，造成了看问题的眼光的区别。

□：你的回答体现了你的学科特点，保持了你一贯的言说方式，这正是我所期待的。同时我也非常认同你对学术自觉的概括。但是正如你所指出的，你的关注点侧重于个体经验的层次，而我提问的出发点，则侧重于“理论”的层次。为了对话的顺利进行，我想有必要就此多

说两句。

通常，任何一个严肃认真的学者对自己的学术研究都有着高度的“学术自觉”。但是，此“学术自觉”并非就是对“学术”本身的自明性认识。一个典型的表现，就是一个学者可能做出了一流的学问，但对究竟什么是“学术”的认知，往往充满了一家之言、偏见甚至谬论。

问题是，除了具体的学术研究之外，是不是每一个学者都需要对“学术”本身有一个自明性的认识呢？存在着所谓的“学术”本身吗？到底什么又是“自明性”？

显然，之所以提出自明性的问题，原因就在于，尽管古今中外的人们都在进行“学术”研究，但到底什么是“学术”，人们的认识恰恰是不自明的。也就是说，人们对究竟什么是“学术”的认知，是有着文化的、历史的和专业的差异的。从来就没有一个放之四海而皆准的有关“学术”的本质定义。对“学术”的认知总是存在着古今中西和不同专业之间的论争。如果说存在着什么“学术”本身的话，那这就是“学术”本身。悖论是，正因为如此，我们才要急迫地提出，寻找对“学术”的自明性的认知！因为如果不做这样的追问，很有可能，当一个局限于自己的专业领域的学者自以为正在做一流的学问时，随着文化、历史和专业界限的急速变迁，有关“学术”的判定标准早已变得面目全非。反过来也成立，就是一个学者本来已做出了一流的学问，但由于其有关“学术”的判定标准的错位，以致其根本无法明白自身的研究所具有的学术思想史的意义。现代中国学术就遭遇了这种尴尬情形。广而言之，任何历史或文化转型期的学术都会遭遇这种尴尬情形。因此，为了中国学术（特别是古典文史传统研究）的良性发展，有必要严肃认真地提出有关“学术”、“学术史”和“学术传统”的自明性认识的问题。

至于什么是“自明性”，这里只简要提及胡塞尔的论证。大体而言，它包含两个层次的意思：一、从一个经过彻底反思的、原初给予的

即能够被直观的起点出发；二、接下来的每一步推进都要满足这一方法论的要求。然而，如何穿透本身不自明的“学术”、“学术史”和“学术传统”，而获得一个有关它们的自明性的认知呢？依据我的意见，通过对现代中国学术史的清理和反思，厘清现代中国学术的中西古今冲突的基本情形，或许将为我们思考上述难题找到一个较好的切入点或前提。

上述观点妥当与否？请批评。

■：上面这些话，大部分我都赞同。比如，赞同你关于我们两人关注点不同——一个侧重于个体经验的层次，另一个侧重于“理论”的层次——的判断，赞同你关于从学术实践中获得有关它们的自明性的认知的想法。我们的分歧大概在于，你比较强调理论对实践的干预，而我比较强调学术实践的独立。

关于理论对实践的干预，你说了一些理由。比如说：“一个学者可能做出了一流的学问，但对究竟什么是‘学术’的认知，往往充满了一家之言、偏见甚至谬论。”你似乎觉得这种情况不能容忍。而我对它的看法是：人们的言和行，是不完全统一的；人们的思和言，也是不完全统一的；至于理论和实践，更是处在不相等的位置上。这种情况很常见，无法消除。因此，作为理论家，大概要注意两点：一是要综合思、言、行来观察学者的“认知”，而不是只作“言”的判别；二是要接受不同学者的差别，而不必要求他们有同样的理论习惯。这正像文学理论家和作家的关系一样：文学理论家的理论，是不可能要求作家来阅读，来讨论，来做相似的表述的。所以，以下这个问题就显得缺乏意义：

除了具体的写作之外，是不是每一个作家都需要对“写作”本身有一个自明性的认识呢？

关于学术的独立，近一百年来很多学者谈过，可以说这是学术自明

性的核心问题。但是你似乎对此不够重视。比如你说:“随着文化、历史和专业界限的急速变迁,有关‘学术’的判定标准早已变得面目全非,这使得从事‘一流学问’的学者也可能被抛弃。”这种情况真会发生吗?很难想象。我想,如果发生这种事,那么就是文化的悲哀了,因为这意味着“学术”已经被“标准”左右了——脚被鞋子左右了。我的这个评论可能过于夸张;不过,你以下一段话却肯定是有问题的:

> 一个学者本来已做出了一流的学问,但由于其有关“学术”的判定标准的错位,以致其根本无法明白自身的研究所具有的学术思想史的意义。现代中国学术就遭遇了这种尴尬情形。广而言之,任何历史或文化转型期的学术都会遭遇这种尴尬情形。

对这段话可以有多种理解。其中一种理解是:学术转型是外在于学术实践的事情;或者说,学术活动必须服从于“历史或文化转型”。因此,学术是不独立的:不仅不能脱离政治权力而独立,不能脱离经济制约而独立,不能脱离意识形态而独立,而且不能脱离关于学术的理论而独立。也许你的原意不是这样;不过我认为,这段话至少没有认识中国学术之尴尬的本质。正如陈寅恪等人反复申明的那样,缺少“自由之精神,独立之意志”,才是当前中国学术最大的问题。

二、中国文史传统研究的阐释学自觉

□:我们的讨论已经有了初步的交集,尽管还存在着许多误读和分歧。比如,关于学术独立问题,就是我们所共同关心的问题之一。由于我计划在另一次访谈中与你专门讨论这一问题,因此,这里我只简要地回应一下理论和实践的关系。

关于理论与实践,一个深入国人灵魂的观点,就是“理论是用来指

导实践的”。然而在我看来，这一观点构成了对“实践”和“理论”的双重遮蔽。事实上，实践的问题只能用实践的方式来解决。而理论，不过是一种思维方式和言说方式，它的最大功用，就是用于批判和（自我）反思。它与实践构成了差异错置的但又相互参照、相互去蔽、相互生发的关系。不过，我觉得已无必要继续纠缠这些问题，因此，为了更好地推进我们的对话，我想换一个角度提问。

陈寅恪《冯友兰〈中国哲学史〉上册审查报告》（1931）这篇文章，几成国内学者之常识。其“了解之同情，同情之了解”观表明，在近代西学观念的强烈冲击下，迟至上世纪三十年代，现代中国学人已经获得了重新审视古代中国传统的高度的阐释学意识的自觉。

然而，据我的观察，自晚清“西学东渐”以来，从总体上讲，中国人文研究界（包括大陆和海外）至今仍然深陷“重释中国”的焦虑之中，数度想找到走出困境的途径而不可得。由此使我想到一个问题，就是究竟该如何看待这一焦虑呢？在当代语境下，中国人文学界究竟该如何努力，才能普遍地获得某种真正有效的“重释中国”的阐释学意识并从理论上阐明这一阐释学的基本原则？

■：陈寅恪那段话，中国的文史研究者也常常说起，主要取其中两个要义：一是“同情之理解”，二是“其言论愈有条理统系，则去古人学说之真相愈远”。之所以会这样，我想，原因在于很多学者心中都有这两个要义，只是未作明确表达。或者说，很多学者是以同情的态度来取得对历史事物的深刻理解的，是以实证的方法去研究历史事物而不作过度阐释的；他们和另一些学者形成了鲜明对比，于是通过陈寅恪找到了会心的表达。我自己就是这样。我是以考据为基本研究方法的人；在我的学术经验中，有很多以同情态度作理解的例子。在我看来，违反这两个要义的人，往往是比较崇奉西学的人。他们在态度上比较粗疏，在方法上比较简单，为求快捷，往往从原则出发，用西方的原则套中国事实，一套，就完全失去了同情，也用不洋不古的条理统系

代替了历史真相。用中国的老话说，这种人习惯于贴标签，习惯于削足适履。我之所以赞成陈寅恪，是因为我反对贴标签和削足适履，也反对粗疏和简单。

所以，我对你的问题产生了疑惑：尽管陈寅恪的说法和伽达默尔、德里达等人的理论有某种契合，但是，他是不是因为西学观念的冲击而获得所谓“阐释学意识”的呢?

或者说，即使认为陈寅恪的说法缘于西学观念的冲击，但是，你有什么理由说：冲击他的是伽达默尔、德里达等人（这是一种同向的冲击），而不是那些贴标签的、削足适履的人（这是一种反向的冲击）呢?

我的意思是：既然陈寅恪说过“此弊至今日之谈墨学而极矣”、“此近日中国号称整理国故之普通状况”等话，那么，他一定受到了“近日”出现的反向的冲击。既然研究的动力不是来自各种哲学，而是来自实事与问题，那么，你就不能说，陈寅恪所表述的两个学术要义，是从西方“获得”的。

关于“重释中国”的焦虑，我从理论上关心不多。或许对这个焦虑可以作两种理解：其一理解为关于如何推进中国学术的思考，比如如何搜集新资料、寻找新思路、提出新问题。这种思考是很常见的。其二是你说的“数度想找到走出困境的途径而不可得”的焦虑。这种革命性的焦虑在我的知识视野之外，我平时接触的文史研究者一般也都没有这个焦虑。因为对于中国的研究从来没有中断；对于中国各种具体事物的理解，每天都在更新；材料层出不穷，问题层出不穷，认识中国是一个无限的过程；研究者必须从已知而求未知，困惑和解惑是他们生活中的常态。既然如此，便不存在一个固定的“已释”，也不存在一个固定的“焦虑”。在这种情况下，何从谈起“重释”，何从谈起“深陷”和“走出”呢?你所说的“数度”，是指哪些事件呢?

在我看来，理论家们提出的“重释中国”只是一个话题，就像“中

国文化的精神是什么”也是一个话题一样。为什么说它是话题而不是问题呢，因为并不存在解答它的唯一方法。换句话说，这个话题包含一系列错误的假设。比如，假设“释中国”是一场革命，可以一蹴而就；假设有一付万宝灵药，可以一揽子地解决“释中国”的问题；假设过去的解释都不成功，要全部推翻；假设“释中国”的目标是取得一个模式，是一个理论问题，而不是学术实践的问题。这些假设对学术过程有严重的误解。还有一个假设则对学术工作的性质有严重的误解，即假设以下事物都不存在：

> 由历史学、语言学、科学史、民族学、考古学、艺术史等等分支组成的学术体系，其中每一分支都有丰富的、层出不穷的材料。其中每件材料都包含通向真理的知识。这些材料因而是彼此相关联的。不断地收集材料，不断地整理和研究材料，不断地通过材料理解事实，不断地在每个细小环节上获取新知因而不断地接近真理，是每个研究者的使命。即使国家不存在了，即使民族关系发生了翻天覆地的变化，这样的工作仍然要不断继续。

这其实是当代中国学术史上最重要的事实。所以，当你说“中国人文学界”的时候，当你说“普遍地获得”的时候，可以认为，你遗忘了这些事实，你忽视了学术分工，你的话里包含了误解。

我的意思是：我们不妨把知识分子分为两类，一类是人文知识分子，另一类是科学知识分子。前者主要进行意识形态的工作，后者主要进行学术工作。“深陷‘重释中国’的焦虑之中”的，是前一类知识分子；刚才我说过，后一类知识分子没有这个焦虑。“普遍地获得某种真正有效的‘重释中国’的阐释学意识并从理论上阐明这一阐释学的基本原则”，也是前一类知识分子的追求，后一类知识分子没有这个追求。

为什么科学知识分子没有对于“阐释学的基本原则”的追求呢?我想主要有两个原因:其一，在他们看来，学术的原则、学术的理论存在于学术经验当中，每一代学人都作过表达。比如说“实事求是”、“知人论世”，“即类求书，因书究学”，“先求古本之真，再求事实之真”等等。这些理论都没有过时，现在仍然在指导各种学人的学术实践。尽管新的学术实践将会要求新的理论，也会产生新的理论，但哲学家们应该以学术实践为依据来建立理论原则，而不必简单地从西方移植理论原则。其二，在科学知识分子看来，学术工作的本质就是处理材料，就是用主观去适合客观，实现主观条件和客观条件的结合。因此，任何学术原则，在实践中，都会因主观（学者）条件的具体特性、客观（材料）条件的具体特性而有所改变。在这种情况下，与其去寻找某一理论原则，不如去考察主观条件和客观条件，考察它们的关系，由此建立具体的学术路线更为可行。

关于两类知识分子的区别，我还可以说一个道理:所谓“学者”，他们的面向是不一样的。有些人是属于某个人群的。他们的目标是成为这个人群的明星和英雄，所以他们总是面向某个人群发言，也面向当前社会发言，他们总是在制造宏大的问题。另外一些人，本质上不属于哪个人群，而属于一些学科共同体，或者说属于全人类。他们的目标是获取具有普遍性的知识，所以他们往往面向非现实的世界，因而面向比较细致的问题——你知道吗?科学的问题总是细致的，意识形态的问题才总是宏大的。所谓“重释中国”的焦虑，其实是专属于前一种人的。而在后一种人的世界里，或者说在真正的学术世界里，超越经验的、“普遍地、真正有效的‘重释中国’的阐释学原则”，其实不是真实的事物，而是一个幻想。

□:如果把你对我的批评视为是一个阐释学事件，那么，这一事件本身刚好表明，在当代中国的人文学界，普遍地获得某种真正有效的“重释中国”的阐释学意识并从理论上阐明这一阐释学的基本原则，是

多么的必要，多么的急迫。

首先我要表明的是，有关近百年来中国学界所积累的研究、阐释古代中国文史传统的具体的经验、方法和路径，是我下一节的提问将要讨论的内容，因此，本节的提问仍然是理论层面的。

其次我要指出，我在前面的提问中所下的断语——“我认为，陈寅恪的这段话表明，在近代西学观念的强烈冲击下，迟至上世纪三十年代，现代中国学人已经获得了重新审视古代中国传统的高度的阐释学意识的自觉”——有两层意思。第一层意思是，在近代西学观念的强烈冲击下，许多“现代”中国学人唯西方马首是瞻，恨不得用西方的一切为标准来评判古代中国的一切，因而遗忘了文史研究本应具有的阐释学意识。第二层意思是，然而，陈寅恪的《冯友兰〈中国哲学史〉上册审查报告》(1931）一文表明，至少迟至上世纪三十年代，现代中国学人（哪怕仅只是个别的案例）重又获得了某种重释古代中国的“阐释学意识”的自觉。也就是说，获得了对“中西古今之学”的“中西古今”特性的高度自觉——应该从“中西古今之学”自身的语境和特性出发来研究“中西古今之学”，而不是从一种“现代”的单一眼光和原则出发，去评价一切。

显然，我的陈述的重点是想强调，至少在三十年代，以陈寅恪为代表的学人已经扭转了五四以来学界的一种倾向，而获得了一种阐释学意识的理论自觉；而非说，“陈寅恪的说法缘于西学观念的冲击”。正因为如此，我高度认同你对那些“比较崇奉西学的人”的批评。

我并不认为中国学者缺乏某种阐释学意识，也不认为古代中国学术传统缺乏对阐释学的基本原则的高度自觉。这一点我与你没有什么分歧。我也认同你的如下说法，即中国学者天天都在重新解释中国，那种试图通过一场理论革命来一揽子地解决“释中国”的全部问题的想法不过是一种根本不知学问为何物的形而上学谵妄症。我也认同你对两种知识分子的区分。所不同的是，我从你的这种区分中发现了现代中

国学者为何普遍地缺乏某种真正有效的“重释中国”的阐释学意识并对此缺乏理论的反思的真正原因，而你却从这种区分中得出了这样的认识：“在真正的学术世界里，超越经验的、普遍地、真正有效的‘重释中国’的阐释学原则，其实不是真实的事物，而是一个幻想。”

该如何看待这一分歧呢？ 首先，具有某种阐释学意识并不意味着具备对阐释学原则的深刻自觉。 问题是，什么是“阐释学的基本原则”呢？ 按我的理解，它至少有如下两个层面的意思：一、 所有的阐释都有试图将自己的阐释定于一尊的倾向，由此产生了所谓的阐释权之争；二、 然而，由于所有的阐释都脱离不了自身视野的局限和自身所置身的“中西古今”的语境，因此，所有的阐释要成为真正的阐释，其首要的前提就是意识到自身的局限并领会到各种阐释的交互去蔽、交互发生。

以这样一种眼光来看待百年来中国学界对古代中国文史传统的重新解释，怪不得那些“人文型知识分子”会陷入“重释中国”的焦虑。 因为他们总是试图以一种定于一尊的阐释来一劳永逸地回答“中国文化向何处去”、“中国文化的本来价值”这样一些预先就有了价值判断的宏大问题。

然而，为何那些“科学型的知识分子”没有这样的焦虑呢？ 这倒不是因为他们的认识能力比那些“人文型知识分子”优越，相反，综合你所分析的两个原因，倒是因为他们已被某种“科学”合法性叙事或“科学”意识形态所蒙蔽。 这种意识形态具有如下信仰：一、 科学研究总是从具体学科的具体材料入手；二、 只要将各具体的学科研究透了，就能得到对整个学科体系或整个世界的正确认识。 而第二方面的信仰又以如下预设为前提，即由所谓的历史学、语言学、科学史、民族学、考古学、艺术史等等分支组成的“学术体系”，是一个稳定的体系——也就是说，由此“学术体系”所表征的“世界体系”，是一个稳定的体系。 然而，这样的预设却忽视了如下两个问题：一、 科学研究往

往还需从观念的反思入手；二、现代学术之所以发生如此剧烈的变迁，就是因为“世界体系”（在中国是“天下观”）发生了“天崩地裂”的变动。现代学术本是为应对此“天崩地裂”而生的，然而“科学的知识分子”却将自己封闭在一个假设的稳定的“学术体系”的壳里，而忘了自己的本来使命是重构这一“学术体系”（世界体系）。

当然，要重构这一世界体系，单靠那种形而上学的思辨，肯定是不行的。而埋首所谓的科学研究，也可能出问题。因为“人文型知识分子”尽管意识到了“中西古今”的问题，但他们化解无方。而“科学型知识分子”尽管解释清了某些细节，但却遗忘了现代学术的“中西古今”冲突问题。有鉴于此，我才提出，必须重新反思“重释中国”的阐释学原则问题。也就是说，现代中国的古代中国文史传统研究，必须重新反思“中西古今”冲突的问题，并在这种反思中领会到各种阐释的交互去蔽与交互发生。

■：这些意见很好。作为“科学型的知识分子”，我愿意反省。我们刚才的讨论也许有一个问题，那就是我过于强调意见上的差异。实际上，我们的出发点是相同的，那就是提高中国学术的理论自觉。20年前，我曾援引过爱因斯坦的一个说法：“他不但具有关于细节的全部知识，而且还始终坚定地注视着基本原理。”这话是用来评论物理学家尼耳斯·玻尔的，但同样反映了一批中国文史研究者的理想。

……

以上所说，不知道是否切合你的问题。我的中心意思是：学术史研究要注意观察学术实践，而不能只看理论。你所说的“传统重释”的问题，应该通过学术实践来解决，而不能满足于推理。因为看起来有条理系统的言论，去学术史的真相反而远。我对西方理论了解不多，但有三句话印象深刻。第一句话说：“不论是在自然科学还是在历史科学的领域中，都必须从既有的事实出发。”第二句话说：“研究必须充分地占有材料，分析事物的各种发展形式，探寻这些形式的内在联

系。”第三句话说：“科学的目的并不在于创造概念和命题，而在于建立概念、命题同感觉经验之间的细致的对应关系。”我想，通过这三句话，我们完全可以找到进行中国文史传统重释的方法与路径。

还有许多话，请容下次再谈。

原载《西南民族大学学报》(哲社版)2013 年第 7 期，今有删节。

从一份命书看《红楼梦》正续二书的关系

一

我是否算是一名文学爱好者? 对于这一点，我自己说不清楚。小时候看了很多小说，但这种兴趣和普通人没有多少区别。等我成为一个“文学研究者”了，我便发现，和其他同行相比，我更倾向于理解作品而不是欣赏作品。就你我之间的沟通来说，或者说，就我和《红楼梦》爱好者的沟通来说，这应该算是一个缺点；不过，这种习惯，使我比较容易在阅读文学作品时进入学术研究的层次。

我在读初小的时候就读过《红楼梦》，但比较认真地接触它，却是出于某种工作需要——1986 年，我受邀参加了《红楼梦鉴赏辞典》的编写。我的阅读习惯和其他人不太相同，喜欢不着边际地看书，关注一些人较少涉足的领域。这样一来，就像在编纂《西游记》、《金瓶梅》等小说词典时那样，我被派定撰写一些远离文学的条目——关于其中宗教、哲学、方术方面词语的条目。而方术中的星相占卜（古称“数术”），也就成了我着手对《红楼梦》人物元春命运进行研究的一个契机。

《红楼梦》中有六处关于星相占卜的描写。除第六十九回说到“算命打卦”以外，其余五处都见于后 40 回。即：第八十六回写到八字算命，第九十四回写到刘铁嘴测字，第九十五回写到妙玉扶乩，第一百零

一回写到凤姐抽签，第一百零二回写到毛半仙起课卜卦。其中第六十九回的叙述很简单，而其它几处描写则非常具体。由此可见，《红楼梦》的前80回和后40回确实有一些不同，至少对于星相占卜的重视程度是不同的。为什么会这样？我想，大概是因为通常说的正、续二书的作者，在这方面的知识不相同。

为什么说是“知识不相同”，而不说“态度不相同”呢？因为我们不能肯定前80回的作者是用拒绝的态度对待星相占卜的资料的。相反，第八十六回关于元春的那份命书，其中所包含的信息与前80回通过各种描写所提供的信息，其间相吻合的程度，是非常惊人的。这似乎意味着，《红楼梦》正、续二书的作者，都接触过这份命书，也都认可了这份命书。如果是这样，那么，我们就应该从一个新的角度来理解《红楼梦》的创作史了。

二

在第八十六回中，元春的命相被解释为富贵之命，“是一位主子娘娘”。这是没有问题的。但是在不同版本的《红楼梦》中隐藏了一个分歧，即这位“主子娘娘”的具体身份——她到底是皇妃还是王妃？这个问题对于理解《红楼梦》是有着重要影响的。因为不同的身份，反映了作者对于小说整体安排的不同意图。

我说的这个“分歧”，大概读过《红楼梦》的人都有感觉。你是不是觉得小说对元春身份的描写有一定的模糊性？这种模糊就是“分歧”的表现。更具体的表现是：在不同的版本中，存在着通过增改而提升（或贬低）元春身份的痕迹，这主要体现在第十八回对元妃省亲一事的描写当中。比如“细乐”一本写为“鼓乐”，“版舆”一本写为“銮舆”，“命”一本写为“降旨”，“游园”一本写为“宸游”，“他”一本写为“贵人”等。“细乐”、“版舆”、“命”、“游园”、“他”，是对于高贵人

物的一般描写；而“鼓乐”、“銮舆”、“降旨”、“宸游”、“贵人”云云，则是对一位皇妃的暗示——因为它们代表了皇妃才可以使用的名物。这是一个很有意思的“分歧”。

为了解释这种“分歧”的由来，我们应该进行很仔细的版本研究，确定不同描写所依托的版本之间的关系。现在可以肯定的是：小说中存在着两种设计，一种设计以皇妃为人物身份，另一种设计以王妃为人物身份；也就是说，在《红楼梦》中隐藏了一次关于元春身份的蓄意修改。至于为什么要有两种设计？为什么要对元春身份加以修改？其中的深意是值得探究的。我还没有来得及通过版本考订来进行这一研究。不过根据直觉，我们不妨假设元春的身份是先为皇妃，后来修改为王妃；修改的目的，是削弱元春这一人物命运对于小说主题的冲击。

三

为了了解作者对元春命运所作的安排，我们可以先探究一下命书的内容。在我看来，这份命书是关于《红楼梦》研究的新资料。因为通过对它的解读，我们可以获得关于《红楼梦》的一些新信息。

这份命书见于《红楼梦》第八十六回“受私贿老官翻案牍，寄闲情淑女解琴书”，说的是：

> 前几年正月，外省荐了一个算命的，说是很准。那老太太叫人将元妃八字夹在丫头们八字里头，送出去叫他推算。他独说：“这正月初一日生日的那位姑娘只怕时辰错了；不然，真是个贵人，也不能在这府中。”老爷和众人说：“不管他错不错，照八字算去。”那先生便说：“甲申年，正月丙寅，这四个字内，有‘伤官’‘败财’。惟‘申’字内有‘正官’‘禄马’，这就是家里养不住的，也不见什么好。这日子是乙卯，初春木旺，虽是‘比肩’，哪里知道愈‘比’愈好，就像那个好木料，

愈经斫削，才成大器。"独喜得时上什么"辛金为贵"，什么"巳中'正官''禄马'独旺：这叫作'飞天禄马格'"。又说什么"日逢'专禄'，贵重的很。'天月二德'坐本命，贵受椒房之宠。这位姑娘，若是时辰准了，定是一位主子娘娘。"这不是算准了么！我们还记得说："可惜荣华不久，只怕遇着寅年卯月，这就是'比'而又'比'，'劫'而又'劫'，譬如好木，太要做玲珑剔透，本质就不坚了。"他们把这些话都忘记了，只管瞎忙。我才想起来告诉我们大奶奶，今年那里是寅年卯月呢。

这段话值得细读，因为它谈到了一些命理，而命理之中隐含了当时人对人物命运的理解。概括起来，大致包括这些方面：

（一）元春的八字是甲申（年）、丙寅（月）、乙卯（日）、辛巳（时）。其中有一个基本关系，即月干"丙"呈现为"伤官"、年干"甲"呈现为"败财"。"伤官"的简单解释是官印受到伤害，"败财"的简单解释是财产受到破坏。这是两个未必好的"用神"。不过，其影响如何，还要看八字中的其他关系。

（二）在这些基本关系中，有一个关系是年支"申"所呈现的"正官""禄马"。它们代表吉神，预示元春要飞黄腾达，"是家里养不住的"。

（三）另外有几个重要关系，一是元春出生之日干支同季节的关系，即"初春木旺"，"愈'比'愈好"；二是元春八字中相互救助的关系，即所谓"飞天禄马格"；三是元春日干支与时支的关系，即二者构成专禄之格；四是年干"甲"与月支"寅"合，年支"申"与月支"寅"合，叫作"天月合德"；五是月干支"丙寅"与时支"巳"的关系，叫作"天月二德坐本命"。这些关系意味着：尽管元春命中四柱上有不利的星神，但可以通过吉星飞冲而得福；元春吉星很多，因而可以享用不同于常人的荣华富贵。

（四）但元春命中有一个致命的凶险，这就是有太多的"比"

“劫”。“比”的意思是比肩，指本命遇上同类五行；“劫”的意思是劫难，指本弱的时候遇上损害、本强的时候遇上“比”或其它强化因素。元春本命为乙木，遇上日支上的卯（同为乙木），是一比；生于初春木旺之时，是二比；月支为寅（甲木），是三比；若遇上同样具有木的属性的寅年、卯月，便是四比、五比。本弱的时候，比是济助；本强的时候，比便是劫难，所以“比而又比”在效果上等于“劫而又劫”。这意味着“物极必反”，在31岁那年（寅年）的卯月，元春将遇到难以逃避的劫难。

四

我曾经对这份命书做过仔细琢磨，也就是拿历史上的命相理论和它作比较，找出其中各项判断的理论依据。我也和一些精通子平之术（即通常所谓“算命”）的朋友讨论过这份命书，进一步探究了其中各项信息的命理学内涵。从这两项工作中，可以引出如下一些结论：

（一）这份命书是以复述的口吻记载在小说中的，使用了一些语气模糊的词句，比如“说是很准”、“独喜得时上什么，什么”、“又说什么”、“我们还记得说”等等，但实际判断却是清清楚楚、毫不含糊的，完全符合命理学逻辑，并无外行话存在。这种在表面上含糊、在内容上精确的情况，说明其中包藏了一种作者并不想强调的真实。可以推测，这是一份确实存在的命书，而非出自作者的编造。

（二）根据命学理论，可以对这份命书中的命主做以下补充判断：她是木命之人，用神“伤官”丙火透出，因而仁厚、聪明，有过人的美丽。她的日柱上有专禄格，因此她得以贵为王妃。她的八字中有丙火吸除刚强之气，又有甲、乙木透气通根，因此可以享受荣华。但她的年柱上的“申”隐含了一个不透气的“庚”，预示夫星不旺，所以她是失宠的嫔妃。她的时支“巳”与年支、月支组成“寅”“申”“巳”三

刑，这意味着她没有后代，家族不宁。她的月支（寅木）是日支（乙木）的"羊刃"，受到年支（申金）的冲克，形成"羊刃倒戈"。"羊刃倒戈"意味着有血光之灾，可以推测，她是出血而死的——或者死于非命，或者死于暴病。

（三）她的死亡时间是符合命理学逻辑的。因为她用神为丙火，忌水冲克，而她在31岁时所处的流年却面临了难以规避的水险。具体情况是：她一开始行运就遇上了水运，在她生命的前三十多年，分别行"乙"、"丑"、"甲"、"子"、"癸"、"亥"运，其中"丑"、"子"、"癸"、"亥"均为水运。由于"子""丑"处于空亡的位置，水的威力减弱，她逃过了早年的劫难。但"亥"却是壬禄；她三十岁左右进入的"亥"运属壬水，汹涌澎湃，用神丙火遂被克死。这时候所遇上的卯年寅月，于是给她带来极大的凶险，使她终未能免除过刚而折的结局。

五

以上这些讨论，立足在这样一个认识之上，即认为经过从徐子平以来一千多年发展的星命之术，已经有比较强的逻辑性，不好轻易否定；相反，虚构一份命书，倒不容易建立这种逻辑，而会漏洞百出。《红楼梦》这份命书明显属于前者。不过，我们进行讨论的目的倒不是研究命理，而是想从两个角度来考察小说对元春这个人物的设计。通过前一个角度的考察，我们发现命书是合乎逻辑的，并非生拼硬凑，"寅年卯月"说也完全可以成立。这意味着什么呢？意味着它对应于一个真实的人的命运，意味着元春有一个明确的原型。通过后一个角度的考察，我们发现，小说似乎隐藏了一些比较尖锐的东西——比如"失宠"、"无后"、"血光之灾"等等。从整体来看，加入这几项尖锐的内容其实更符合前80回所透露的种种信息。而我们看到的是：后40回有意忽略了这些信息，但却保留了同这些信息相一致的命书。这是为

什么呢?

要回答这一问题，就要仔细分析小说前前后后的描写。事实上，《红楼梦》前80回对元春这一人物的浓彩重墨的描写与后40回对元春的淡化，其对比是十分明显的。这一对比，和命书的处理有着相通之处。

在前80回中，元春出场不多，但她却是作者精心塑造的一个重要人物。尽管并未具体描写元春的悲剧命运，但是关于这一点，小说在许多地方都作了暗示。例如第五回“游幻境指迷十二钗，饮仙醪曲演红楼梦”中的判词与仙曲，都预示着元春命运的先荣华后幻灭。在关于元春命运的曲子《恨无常》中有“故向爹娘梦里相寻告”一语，这也预示小说后半部有元春死后向贾政夫妇托梦，嘱咐家人及时从富贵名利之场急流勇退，以免遭祸害的情节。脂批末一句曰:“悲险之至!”说明在作者的构思中，这一情节曾受到很大重视。

接下来第十三回秦可卿死后托梦给凤姐，临别赠言有“三春去后诸芳尽，各自须寻各自门”云云。第十八回写元春省亲，“点了四出戏:第一出《豪宴》，第二出《乞巧》，第三出《仙缘》，第四出《离魂》。”脂砚斋评第二出戏《乞巧》曰:“《长生殿》中，伏元妃之死。”按:《乞巧》在洪昇《长生殿》中原名《密誓》，主要描写杨贵妃关于失宠的忧虑。因此，它提供的暗示是“恩移爱更”，“断肠枉泣红颜命”——元妃将因失宠而惨死。又第二十二回写元春所制“爆竹”灯谜，也是含有恩荣短暂之意。

这些描写无疑与上面所提供的对命书的解释信息是一致的，而同第九十五回的这段话也能相互照应:

是年甲寅年十二月十八日立春;元妃薨日是十二月十九日，已交卯年寅月，存年三十一岁。

从中可以看出，前 80 回所构想的细节，在后 40 回中有些未得到落实。特别值得注意的是，以上一段话中的“存年三十一岁”，在许多版本中作“存年四十三岁”。

“三十一岁”和“四十三岁”的版本区别，或许可以提示前 80 回和后 40 回在元春描写上的差距的缘由。因为我们可以推测，之所以存在着两种不同的年纪，是因为小说使用了两个不同的模特。也就是说，小说对元春的原型作过更改，所以造成了这样的结果。

六

长话短说。根据以上所述，我们大致可以得出这样几个结论：

（一）《红楼梦》第八十六回所载的命书是一样客观的东西，而非出自虚构。它应该属于一个真实的人。《红楼梦》正、续二书的作者都接触过它。这就是说，在《红楼梦》后 40 回出现的命书，是前 80 回的有机组成部分。它意味着正、续二书在资料上有某种秘密传承。

（二）《红楼梦》第五回判词中的“虎兔相逢”，不应该理解为“虎兕相逢”，因为后者不符合元春命运中的逻辑。相反，把“虎兔相逢”解释为“卯年寅月”，却在版本学和命理学上都无违碍。考虑到“大运”或“流年”的因素，元春的享年必然是 31 岁。因为只有在此时，虎兔相逢才会发生致命的作用。

（三）元春这个小说人物的确有现实的模特儿（或曰“原型”）。脂砚斋批语很好地说明了这一点，而且这也是和《红楼梦》作者的写实习惯相关联的。但元春似乎不止有一个原型。脂砚斋批语提到的是省亲之时尚年轻的元春。这可以根据两个时间来推算：一是脂砚斋作批语的年份，二是小说故事实际发生的年份。种种迹象表明，《红楼梦》中的事件，大抵发生在脂砚斋为作批语的前 30 年。如果说《红楼梦》前八十回完成于己卯年（1759）前后，那么第十八回脂批署的时间“壬

午春”，便应当是指 1762 年春天。如此往前推三十年，元春省亲一事应当发生在 1732 年或更早几年。按元春生于甲申年（1704）计算，这时她不到 29 岁。同小说中的种种描写相比较，这无疑是合乎情理的。这同时也证明元春的八字（关于她生于甲申、卒于甲寅的记录）是同一个真实的原型相联系的。另一个原型比这位元春大约年长 12 岁。研究者有一个推论，即认为她是曹霑的姑妈、曹寅的女儿。她在 1706 年嫁与讷尔苏郡王，因而取得“妃”的称号。她大约生于 1692 年，15 岁出嫁，到甲寅年（1734）是四十三岁。一本《红楼梦》说元春“存年四十三岁”，这就是以郡王妃为原型的元春。但是，让脂砚斋大哭的却不可能是这位郡王之妃。

（四）在《红楼梦》的不同版本中，元春的身份有高低的不同，这种情况是同两个模特儿的存在相对应的。正因为先后采用了两个原型，不同版本的《红楼梦》才要增改元春的身份。但为什么要作这种增改呢？这就要探究作者的意图了——是想削弱还是想增强前后盛衰的对比。由此就牵涉到《红楼梦》续书作者的问题。有一个经过仔细求证的意见是：续书人是了解曹家史实之人。上文利用数术资料（命理资料）所作的种种分析，正好可以作为补充证据，支持这一见解。现在我们可以肯定的是：正、续书之间有着内在一致性，存在着相互补充的关系。从省略和删改的内容与情节来看，很可能是续作者为了避免政治风险而修改了小说人物的年龄，从而引进了另外一个原型。命书虽然只能属于其中一个原型，但是它却把两个原型联系了起来。可以推测，只有在同一家族之中，才会有这样隐秘的资料的传承。

以上四条，也可以说是尚未取得确证的推论。各位《红楼梦》爱好者，不妨以此为基础，再作一些更深入的研究。如果我们进行了以下几项工作：

一、对不同版本中的元春描写进行比较，分析其间种种差异的

关系、年代和源流；

二、进一步查考命书种种说法的文献依据，也就是命理学的依据，进而考证命书的编制过程，它同当时流行的命理理论的关系；

三、仔细研究《红楼梦》的早期评语，考察小说描写与其历史素材的关系。

那么，我今天这番谈话的目的也就可以达到了。你明白我的意思吗?我是说，我希望做一个抛砖引玉的人；我想从一个新的角度来提出元春原型的问题、《红楼梦》正续二书之关系的问题，以及由此而来的《红楼梦》前80回和后40回之间的艺术手法的异同的问题；我也希望你，或者其他年轻人，能够通过深入思考、全面考察来解决我提出的问题。我相信，一旦解决了这些问题，我们对《红楼梦》的成书过程以及它的艺术魅力的来源，就必定会有更加明确的认识。

2005年6月11日下午，答清华大学中文系研究生徐晓慧问。由徐晓慧记录整理。

胜华问学手记

王小盾按：王胜华（1950—2008），长我一岁，是一位富有诗人气质的学者。他生前任云南艺术学院教授，著有《中国戏剧的早期形态》、《先秦乐舞戏剧大事年表》、《云南民族戏剧概论》、《云南民族民间仪式戏剧》等著作。1994年9月至1998年1月，他在扬州大学攻读博士学位，对我作的课外指导逐日作了追记。这些记录大多是即兴谈论，没有一定主题，所以按时间先后排列，于2005年以《代跋》的名义编入他的博士学位论文《中国戏剧的早期形态》，交付出版。为表纪念，今改用新名收录于此。

求学的基本功有三条：一是找得到资料，二是读得懂资料，三是能够分析和运用资料。可以分别比作及门、登堂、入室。文献学是及门之学，也就是人们常说的目录、版本、校勘；语言学是登堂之学，也就是人们常说的文字、音韵、训诂。清代人经常提这六个词，可见是他们心目中的基础学问。

作为入门，可以先读两本书，一是《史记》，二是《四库全书总目》。以此为基础，再去阅读其它典籍。理由是：《四库全书总目》教人找到资料，《史记》则教人读懂资料。所以读《四库全书总目》要特别注意它的结构；读《史记》则可以采用三个角度：语言学角度，把它当作古汉语的典范作品来读；历史学角度，把它当作第一部中国通史和

第一部纪传体史书来读；文学角度，把它当作文学叙事法的经典和文学典故的渊薮来读。

从硕士论文和《西盟佤族猎头习俗与头颅崇拜》来看，你有比较开阔的视野，有想象力和驾驭问题的能力；但在思考和表述的规范上欠佳，例如行文与结构不均匀。你的“野”，既表现在行为上，又表现在学习上，是个思想方法的问题。所以要在“整饬”方面加强训练。写文章要注意得体，该说的说到位，不该说的不啰嗦。要做到清楚明白。

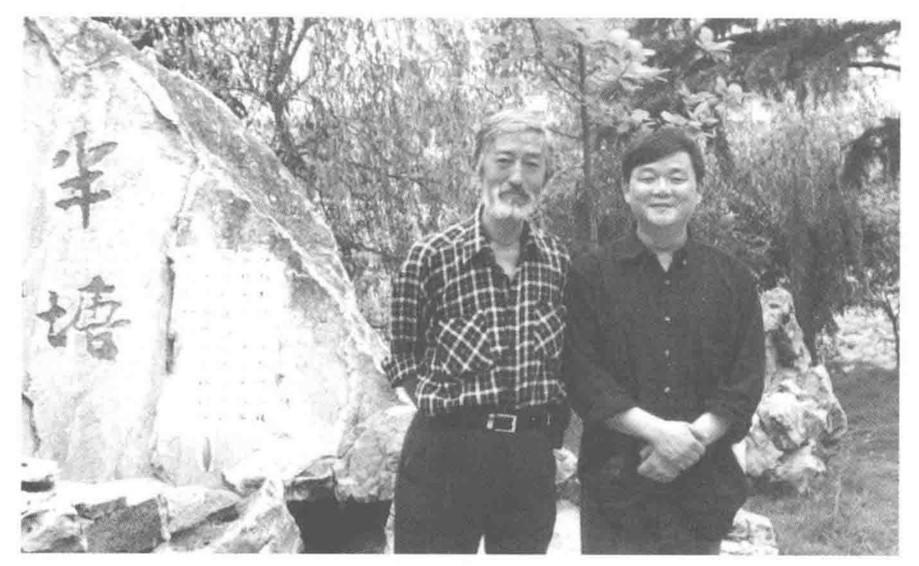
我接触过三个关于天才的解释。如果移用到做学问，那么，关于学者素质，最重要的是以下三条：（一）注意力：能对特定事物保持长时间的思考；（二）灵活性：善于修改自己；（三）深入思考的能力：能够在充满矛盾的意见或现象中找到潜在的统一的逻辑。

卡片可以做在电脑中，索引则用手抄，以便于分类。

思维活跃的人应该充分利用电脑，以便提高处理资料的速度和范围；但每条资料都要逐字逐句亲自过手。古人所谓“得之于心而应之于手”，我的理解是：只有用手抄资料，用手改文章，才能用心去理解资料。所谓买书不如借书，借书不如抄书，道理也在这里。

合理的论文结构，等于思想的一半；完善的资料，等于论文成功的一半。两者的共同处是：不到写完论文，它们都不会达到完善的地步。所以，文章不怕改，写作计划不怕改。

任半塘先生搜集资料的方法、写书方法都比较特殊。他喜欢采用的资料方式是竭泽而渔。比如，在图书馆的古籍库里，从第一架的第一本看到最后一架的最后一本，不放过每一本书。抄写资料的时候，他用旧报纸装订成一个大本，分好门，别好类；把资料卡片粘贴于有关的门类当中。贴完后，以它为资料长编从头书写，每两年可写一本专著。



2001 年合影

受任先生的影响，我在写作博士学位论文期间，把《丛书集成初编》翻阅了一遍。我的方法是：先检出那些与自己的专业相关的书籍，再找不同版本比较着阅读。因为要做资料校勘——既有对校，也有他校，所以我喜欢使用大幅的活页纸，以便把同一主题的资料汇聚在一起。

读书需要一种节奏，太快不行，太慢也不行。其中既有一个“熟能生巧”的问题，要精；又有一个读书量的问题，要大。观千剑然后识器，不大就不会有鉴赏能力；贵在得精，不精就不会有深刻的思想。所谓“由博返约”，可以理解为关于读书节奏的一种提示。

校勘书稿是一个长学问的工作，对一条引文的涵义的确认，有时也能引发理论系统的变化。

做学问须有“孤胆”意识。一旦深入无人之境，“气”就比“才”更重要了。

中国上古的资料很少，有如舞台上的追光，到处都是暗区。所以要用其它手段使暗区产生光亮，以便使点的认识发展为线和面的认识。根据我的经验，旧式的考据法不完全适用于先秦文化研究。因为它的原则是一分光亮说一分话，不考虑暗区。

针对这种情况，我们特别要讲全局观念、理论意识和比较研究的方法。但这些方法既有重视逻辑的优点，又有不够具体的缺点。为此要作一个折中，即我们的思考应从光亮出发，以它为依据；但不止于光亮，也就是不以它为目的。这样就要把许多光亮用为标准器。标准器的意义是规定了事物与特定时间、特定空间的关系。把每一种事物都放到特定的时间和地点中加以认识，用多种学科的手段和资料落实事物之间的联系，这样的研究方法，大概可以称作新考据法吧。

顾颉刚的疑古之法，用于中古和近古可以，用于上古则不行。因为上古是一个口碑资料、图像资料的比重远远大于典籍史料的时期，每一种史料都经过若干年的口头传承才书于竹帛，所以不能根据典籍形式上的真伪（作者及其年代的真伪）、记载的先后来判断事实的真伪和先后。

单从瞽矇的功能来看，我们就知道，在先秦时代，人们有一个用口传方式做忠实记录的传统。古史辨派没有注意到这一传统的存在。

研究先秦文化，非要学习语言学不可，起码要做到一条：会使用工具书和现有成果，例如音韵学的上古同音字表。这样就要拥有一定的学术鉴赏力，能通过比较而了解有关成果的优劣。

所谓“文化”，实际上是人与自然的关系。人同自然有什么样的关系，文化就有什么样的类型。这种类型是由工具确定下来的，因为工具具有主观和客观两重属性：既是自然物，又是人体器官的延长。所以，反映文化类型的艺术风格是同工具型态相对应的，是由于特定工具的使用而固定下来的。例如乐器之于音乐风格，又如书写材料之于文

字和书籍、之于绘画和书法。

做学问也有“通变”的问题：“通则可久，变则可大。”首先要讲究通，即遵循传统的体例来做文献考订。易引发歧义的概念不要使用，例如“原始”一词。

学术工作会让人发现自己的年轻，也会使人长寿（例如任半塘先生享寿九十五高龄）。三年博士学业，使我的生命密度更大了，很想再体验一次。

买书首先购买基本史料书。你知道“经常”两个字的含义吗？“经”是串连竹简的线，因而代表经典、常规；“常”是画了太阳、月亮的旗帜，因而代表天命。两个字连起来，意思是最崇高的，同时是恒久不变的，也就是最平常的。基本史料书也是这样，常读常新。

写论文和写书是两件不同的事情。论文以解决问题为目的，求深入透彻；写书则要面面俱到，求周全。这两者的差别主要不是篇幅的差别，而是学术方式的差别。最令人愉快的事情是写不受篇幅限制的论文。

买书是节约生命的一种手段，可以减少无谓的奔忙；但是又要常进图书馆。在图书馆里，按科学分类而排列起来的图书不仅给人一种庄严感和紧张感，而且会向人提示知识的系统性。读学位期间要用百分之五十的时间去泡图书馆。在那里，你才会真正懂得“思而不学则殆”的道理。因为许多问题一进图书馆就解决了。

真正的学者是具有平常心的。如果把做学问看作一种生活方式，那么，它与工人做工、农民种地就没有什么区别——可以使人自信，但不会使人自负。所谓“古之学者为己，今之学者为人”，就是把求学当成生存状态的意思。

应该根据资料的重要性，对不同资料采取不同的处理方法。在编

《先秦表演艺术史料汇编》的时候，关于主要问题的资料要求好、求完备，一旦发现便输入电脑；背景资料则先用快和省的方法收集。

处理少数民族资料同文献资料的关系，可以先考虑两个问题：（一）分析各民族语言中的相关词语，确定他们的艺术分类观念；根据这些观念来确定中国早期表演艺术的范围和分类。（二）对上述两种分类进行比较，取得沟通两者的理论结构。

范围问题先不忙着解决。收集材料宁滥勿缺，分类讲究内在逻辑。

关于事物定名和资料分类，有三条原则：（一）尊重历史上的约定俗成；（二）注意训诂学内容与科学分析的统一，若二者发生冲突，则前者服从后者；（三）反映事物本质及其内在的逻辑性。每个人对概念的理解都有差别，但在同一本书中，必须保持理论的系统性，避免矛盾。

这篇论文要解决的第一个问题是表演艺术分类的问题。对少数民族艺术文化进行科学的分类和定位，是一项很有意义的工作。

所有研究工作的第一步，都是观察和分类。对事物进行科学的分类，是建立概念体系的第一步。为什么“辨章学术，考镜源流”这句话会被学者们认同呢？就是因为这八个字强调了分类，或者说强调了知识的逻辑性：“辨章学术”讲平面的分类，“考镜源流”讲历史的逻辑。

你的最大优点是懂得做有价值的投入。现在是发扬这一优点的时候。

你不太习惯简朴的生活；但要知道，只有在简朴的生活中才会产生深刻的思想！

我们的教学方针是不讲刻苦，只讲有恒；取法乎上，不怕退居于中。成果讲质量，不求数量。所以不必为选题的艰巨而恐惧和焦虑。三年时间做一件事，应当是能够游刃有余的。现在这份资料，做完先

秦便是保本了，做到两汉是超额。

我们的工作对扬州大学的学术风气是有推动作用的。同学们都有学术理想，放在另一个环境里，都是最优秀的人物。来到一起了，势必形成你追我赶的局面。这是好事。不过对你来说，就有一个既要保证健康又要抓紧时间出成果的问题。我认为你应该注意效率：把时间集中花在大事情上，小事情少管；多进图书馆，以便最充分地使用资料。以前你谈到的一些文献工作的技术问题，其实只要进进图书馆便能解决。

同戴伟华相比，你的转变更大。去年考试的时候，你给了我一个惊喜与放心。在未来三年，我希望能够不断地尝受这样的惊喜。我认为有理由这样期待，因为你谈到的许多问题——关于先秦两汉典籍的时代确定、关于少数民族资料同汉文献的契合、关于资料分类等，正好提供了思考和解决问题的前景。

目前的文献学练习有三个意义：其一是进行史料学的训练，其二是为学位论文准备资料并提出问题，其三是养成全面占有资料的研究习惯。现在很难说哪一条意义更为重要；长远地看，最重要的也许是第三条。事实上，考据习惯不仅会使人获得真正的学术自信，而且会使人品味到特殊的愉悦。我想，如果把学者分为蜘蛛型、蚂蚁型、蜜蜂型三种类型，那么，最快乐的应该是蚂蚁型的学者。他们的收获虽然琐碎，但很频繁。你应该是属于蜜蜂型的，但当你表现出图书占有欲的时候，我也看到了你身上的蚂蚁本性。我认为这是一种很好的结合。

建议你把资料工作的每一步骤都看作一门课程，即“类书”、“丛书”、“辑佚书”等课程。最好能参考有关文献学著作（比如《类书流别》、《丛书概论》）按年代顺序分门别类地阅读古书，以便弄清史源，了解各书之间的关系。

据我估计，未来的《先秦表演艺术史料汇编》将同时采用三种排列方式：正文部分按史料的年代、以书为单元来排列，然后在正文之后附录依艺术功能的和依外部形式的两种主题分类索引。关于艺术功能的分类是能够揭示事物本质的分类，认真做一下，博士论文就好写了。至于少数民族田野工作的资料，则将主要用于论文，而不是用于这部《史料汇编》，现在尚不必急于处理。

根据古人的经验，治学可以用整理一本书的方式作为奠基。例如整理了《礼记》，就可以做礼乐文化和先秦艺术的研究了。但要注意采用目录学方法来完成这项工作。后者叫做“即类求书”，前者叫做“因书究学”。

进行跨学科研究是件不容易的事情。虽然你目前的文献工作尚有些生硬，但仍然有希望成为多面的行家。同样，长于西学的傅修延教授也会是一位多面的行家。不过他一直在同我讨论“因材施教”问题，怕因为脱胎换骨而使自己“失去信心”。他的名声和成就，也许会对他构成障碍。我同你一样，对教师的职业和职责是很有感情的，因此很看重这一批兄弟式的学生。

你目前的工作顺序是很合理的，要注意的是多看已经整理的古籍，一方面求得资料完备，另一方面也可以借鉴文献学方法。天下书买不尽，所以还要充分利用图书馆。

哲学是一个人在脑子无所事事之时才去思考的东西。比如爱因斯坦，把相对论做完了，就搞起哲学来了。我们的工作其实是有哲学色彩的。

从人的角度看，马克思也是很可爱的。写《资本论》之前，他像你一样很容易激动。革命失败后，他才静下心来钻进了图书馆。

我读博士学位的时候，曾经把《资本论》通读了一遍，考察了马克思的研究方法。我认为，归根结底，这些方法的核心是范畴分析，也

就是把经济范畴的物质内容和它的社会形式加以区分。比如他的范畴比较法，实质上是从劳动二重性、货币二重性推导出资本范畴；又比如他的矛盾分析法，实质上是确定资本范畴二重性的关系；再比如他的历史分析法，实质上是讨论在资本的物质内容掩盖下的历史形式。

我曾经用马克思的思路来观察隋唐五代音乐文学，发现每一种文学体制都有决定它之所以如此的内容、形式，这也就是隋唐燕乐的音乐结构。而每一种音乐结构，又有决定它之所以如此的历史背景。这样一来，我在博士学位论文中，就按照不同文化背景下产生的不同音乐结构，提出了一些体裁概念，根据这些体裁把隋唐五代音乐文学区分为曲子、大曲、谣歌、著辞、琴歌、讲唱六类，分别进行研究。这项研究比较深刻地揭示了音乐文学内部关系及其历史发展的原理。你也可以考虑做一个类似的尝试，从现象深入本质，注意揭露对象的内部关系。

至于马克思的具体工作方法，他用一段很精彩的话做了表述："在形式上，叙述方法必须与研究方法不同。研究必须充分地占有材料，分析它的各种发展形式，探寻这些形式的内在联系。只有这项工作完成以后，现实的运动才能适当地叙述出来。这点一旦做到，材料的生命一旦观念地反映出来，呈现在我们面前的就好像是一个先验的结构了。"马克思这段话有三个要点：第一，研究必须充分占有资料；第二，要从形式分析入手，进而探讨形式的内在联系；第三，叙述方法与研究方法不同。在研究阶段，必须经过由具体到抽象的过程，也就是从事物的外部形式深入掌握它的内部联系；在叙述阶段，必须采用从抽象到具体的方法，也就是在逻辑上再现被研究客体的客观结构。看看马克思，我们就知道，写一篇优秀的博士学位论文是一件需要理论思维的事情。

我曾经给《资本论》创作排过一个简单的时间表，由此来观察马克思的工作方法：

——19世纪40年代，马克思研究了李嘉图《政治经济学及试验原

理》及其它经济学著作。

——1851 年，马克思迁居伦敦，系统收集了经济资料和经济理论资料。在七年时间内，做了数十册笔记。在对古典经济学家的理论以及各种经济资料摘要记录的同时，加上了自己的评语。

——1857 年到 1859 年，他写作《政治经济学批判》手稿，建立货币理论，并且确定了由抽象到具体的写作方法。这个阶段被人们称作《资本论》的初稿阶段。

——1861 年，他把 23 本笔记统一编码。第二年，写出了《剩余价值理论》，系统考察了经济学理论的发展史。这一部分，也就是后来的《资本论》第四卷。

——1863 年，他开始写作《资本论》第三卷，考察资本的生产过程。

——1866 年，他写作并出版了《资本论》第一卷，考察了经济学中最抽象的范畴——商品、货币、资本。

——1870 年以后，写作并出版《资本论》第二卷《流通过程》。

通过这份时间表可以看出，《资本论》写作有三个技术上的特点：第一，马克思是从最后一卷写到最前面一卷的。马克思自己也说过：他开始写《资本论》的顺序同读者将要看到的顺序恰恰是相反的。第二，他积累资料的方式是笔记的方式。他也做索引，但是只做自己的笔记索引。这种方式，有利于保持资料的完整性。第三，他的研究成果有三级形式：第一级是加在资料笔记上的评论，第二级是根据这些评论所做的逻辑上的发挥，第三级是依据全部资料建构的理论体系。总体看来，马克思的研究成果，是在经济观察与理论思维两者之间反复过多次的研究成果。

比较马克思的三个级别的研究成果，我们还可以看到他的理论体系性和客观性的特点。他的理论越往上升，就越是具有这两个特点。在前两级研究成果中，马克思比较注意逻辑推演，喜欢使用“天国的信仰

和信仰的天国”、“批判的武器和武器的批判”一类辩证分析语言，喜欢追究词语的语义学、范畴学涵义。但在《资本论》完成稿中，这一类语言就不见了，呈现在读者面前的，只有非常洗练、非常严密的理论结构。马克思曾经说经济学的方法是从抽象到具体；又说逻辑的过程要和历史的过程一致；还说黑格尔的哲学是从天上到地下，他自己的理论是从地下到天上。我理解为，他强调的是理论必须以现实的人和人的现实活动为出发点和复归点，必须反映历史的逻辑，也就是要保证理论的完整性和客观性。

对20世纪人类思想影响最大的人是谁？现在很多人认为是三个犹太人，也就是马克思、爱因斯坦和弗洛伊德。这三个人的成功点，其实都可以归结为经验观察同理论思维相结合。弗洛伊德有丰富的精神病临床经验；爱因斯坦首先是个物理学家、数学家，然后才是个哲学家；马克思也是在《资本论》的研究过程中，最终完成他的理论体系的。所以，当大家喜欢谈系统论、信息论、控制论的时候，我觉得不妨谈谈马克思。我认为，一种研究，假如它把握了材料的内在生命，假如它像马克思的深层历史学和弗洛伊德的深层心理学一样，具有理论的深刻性，那么，它必然会包含系统的观念、整体的观念、动态的观念、结构的观念、反馈的观念。

我的意思是：所谓提高理论水平，本质上就是学会把握材料的内在生命，而不是摆弄新词语。这是我读马克思书的体会，供你参考。

先秦文献不存在版本问题。就你目前的工作而言，与其买《四部丛刊》，还不如买《丛书集成》。当然，从收藏的角度看，或者从经济的角度看，《四部丛刊》是最好的丛书。

对于文学研究者，学习音韵学的目的有两条：（一）学会查找汉字的古音；（二）了解语词的同源关系——也就是通过语词的本来联系领悟事物的内在联系。但隔行如隔山，要有吃苦的思想准备。

学国际音标很难。那些从未体验过的发音，几乎无法记住。所以人们常常把音素变成音位来记忆。这样看来，可以读《广韵声系》、《说文通训定声》一类书，来代替国际音标的学习。也就是说，学习的重点是了解字音的关系，而不是字音本身。

有的人进行学术研究是为了寻求摆脱平庸的方法，但这个方法也会随着时间的变化而变得平庸。傅修延告诉我：有两种读书人，一种是"苦大仇深"型的，能够发愤读书；另一种是"欢喜"型的，能够快乐读书。他和我都主张因为"欢喜"而不是因为"苦大仇深"而读书。这就是孔子说的："知之者不如好之者，好之者不如乐之者。"知道读书的意义不算重要，重要的是有读书兴趣，而且能够陶醉其中。

进行跨学科的研究，转折是大了些，但这样反而容易产生里程碑式的成果。除非实在转不过来，否则就不要放弃尝试。赵塔里木在博士学业方面的选择是意义重大的。他研究一个起源于陕西，经过甘肃、宁夏、新疆迁入中亚的人群和他们的音乐，于是把田野资料和历史文献结合起来，把音乐研究和文学研究结合起来，从一般意义上的民族音乐学走向了跨境音乐文化研究，或者说走向了历史的人类学的音乐文化研究。他的经验值得大家借鉴。

攻读博士学位的时间不必拘泥于三年，三年半更好，四年也未尝不可。关键是要把学位论文写出水平来。

（1995年10月21日，星期六）你的文献工作有一定的进步，但不能放松。下一步的工作有四项：（一）把原著读完；（二）进行资料分类；（三）校勘；（四）注释，而后写出论文提纲。

学术发展的标志在于提供新的资料、新的认识角度和新的视野。要讲究材料与结构，通过行动来修正思想。

这三个"新"其实是相互联系的：新的角度不仅意味着对传统资料进行新的解释，而且意味着改变资料之间的联系。这必定会迫使你亲

自处理原始资料。

一个好的学术品质，大概是三方面的结合：远大的学术理想，朴素的工作作风，灵活的研究方法。

通过训练，培养充分占有资料的习惯。只有这样才能建立大家风范。真假学者的区别也在这里。

建立起一个学术框架后，要及时修改，千万不要固定下来。在着手博士学位论文之前，可以先写一篇相关的文章作为线索和突破口，而后再作展开。另外还有一种寻找线索与方法的路径，也就是对已有的相关成果进行分析和批评。我的意思是：学术研究的两种常用方法——“滚雪球”之法和“结算”之法，都可以用来补充和修正计划。套用孟子一句话：固执于计划不如无计划。

博士学位论文总要解释和解决传统研究中的若干问题。也就是说，它是在“解难题”的过程中建立新的规范——建立一些新起点的。新规范突破旧规范，又被更新的规范突破，这正是学术的发展规律。从这一角度看，有价值的新成果应当成为更新的研究的起点。

写作时要注意参考其它论文，但不必花太多时间；可以在写完自己的论文之后来复看。因为那些论文的意义并不在于向你提供思想，而在于弥补你的思想缺损——包括资料的缺损和问题的缺损。

中国现代学科的分类法和概念体系来自西方。这在自然科学方面是能够理解的；而在人文科学领域，就产生了问题。中国人文研究者不仅要面对当前的世界，而且要面对传统的遗产，于是，西方的方法就不太灵了。

文学是语言的艺术。艺术的语言，亦即有人工修饰色彩的语言，是文学最根本的手段和工具。当一种艺术语言——区别于日常的、生活的、普通的语言——产生出来之时，文学就产生了。韵文就是这样的语言。各个民族所认同的最初的文学，都是韵文。

人们为什么要在日常的、普通的语言之外，造一种特殊语言呢？在我看来，是因为他们有一种超现实的生活——面向神灵的生活。所以我认为，韵文是成形于古代的祭祀活动的。韵文主要有两个功能：第一，它可以在语言中建立一个形式的系统——所谓韵律——来加强记忆；第二，它可以用艺术语言的修饰特征来暗示超现实的事物。这样的东西产生出来、传播开来、被大家接受，显然不会仅仅依靠日常的分散活动。所以说最早的韵文文体必定是通过古代的祭祀仪式而形成的。

据研究，在各民族文学产生之初，有一个古歌时代。这种古歌是有韵的。民间诗歌中，凡用于祭祀的文体都有严格的韵律，而情歌则不然，韵律不严格，甚至无韵。傣族人将格律一词称为“搭桥的木头”，很有意味。这个“桥”所连通的是语言和语言，即普通的语言与祭祀的语言。语言的格律越严格，那么祭祀的仪式规范及其思想内容就越是能够准确地传承下来。

音乐与文学的关系可以从传播的角度来理解。也就是说，在先秦时代，歌唱、朗诵和书写，分别代表了音乐与文学相关联的一种方式。——书写（包括铭刻）是表面上解除了关联的那种方式。

《周礼》中有一种官员叫“大师”，由盲人（瞽矇）担任，是盲人活动的主持。他精于听读和记诵，所以被选为专门的仪式官。大师和其他瞽矇的功能后来部分地被纸与笔代替，但他们所标志的历史及传统——用口诵来传承知识的传统，却深刻地影响了中国文化。

国子们从瞽矇那里学会了诗歌，就用诵的方式参与祭祀、宴会和外交活动。他们的技能是把原来用方言歌唱的风歌，改用赋的方式——雅言诵的方式——来表达；按表达场合的要求，又增加了一些新的象征或暗示。这就是所谓“不歌而诵谓之赋”。南京大学的前辈学者曾经正确地使用了“赋”的这一概念。

赋是属于知识分子的艺术，用当时的普通话（雅言），而不用方言。在这里，文学的发展是以消减瞽矇职能（复述“土风”的职能）为代价的。就是说，赋代表了一种不需要精确重复的文学——具有某种个性或创造性的文学，这样就孕育了最初的文学家——被称作“辞人”的文人。

赋在春秋时代是用作交际的手段的，但这种传统被战国时的乱局打破。这就是班固《汉书·艺文志》所说的“周道寖坏，聘问歌咏不行于列国”。其结果是“学《诗》之士逸在布衣，而贤人失志之赋作矣”。所以从屈原时代开始，赋成为一种文学方式。或者说，屈原时代的作品变成一种文体，为后人所仿效。

以上这种情况，既可以理解为作家文学的产生，也可以理解为以“翰藻”为特征的纯文学的产生。因为在汉代，赋和书写结合起来了。我们知道，只有付诸于视觉的东西才会讲究辞藻。歌唱是即兴的，声音稍纵即逝，不可能“事出于沉思，义归乎翰藻”。

书写的文学，作用于视觉的文学，从汉代起成为文学的主流。这使人逐渐忽略掉文学在书面记录之前的形态。这样就有了两种文学史——书面文学的历史和口语文学的历史。现在我们说的文学史都是书面文学史，但将来会产生真正的口语文学史，因为田野资料已经进入了文学研究者的视野。

我的意思是：在对事物（例如“赋”这一概念）进行理论阐释之前，先要搞清楚它所依据的事实、它的早期史。从中可以了解事物的“原因和原理”。

进行研究，要有属于自己的资料，这不仅是博士学位论文的前提，也是安身立命的本钱。有时也用别人的资料，但那是辅助。

写史要有一个时间元素。这一点，田野资料（文化人类学资料）不具备。因此，要把文献资料用作历史研究的标准器。我们为什么要

讲比较研究——把汉民族文学同少数民族文学结合起来研究呢？因为汉文文献有年代学的功用。

你的论文是一个动脑筋的工作。过去戏剧史学界想解决而又未解决的问题，要由你采用你自己的方法来加以解决了。首先要采用的一个方法，是置身于问题所在的那个时代，置问题于它所在的那个系统。

有人说，天才都是记忆力中等的人。这有道理。因为人脑既要用于掌握知识，又要用于掌握知识之间的联系。天才是创造者，他更需要后一种能力。知识的各种细节，时间长了不免会遗忘；但从掌握事物联系的角度看，知识的骨架也有独立的价值。我做博士论文，最熟悉的知识是关于中古乐曲及其流变的知识。那时唐五代的所有曲名及其来源变化我都烂熟于心。这些知识对我的帮助很大，因为它们组成了我所研究的那个事物关系网的结点。

古人对事物的省略是无所不在的，在文献中常常可以见到。比如敦煌舞谱，说它残，其实不残，只是有些地方作了省略。有时，一个题材会用三种文本来记录、表示。例如唐代的讲经文，法师用一个文本，都讲用一个文本，梵呗用一个文本，所有文本都是“足本”的组成部分。所以不要随便用“残本”一词，把事情简单化。

文学家作为人，其人格有不同方面的表现。研究文学要“知人论世”，理解学术也是这样。

有一种情况是：学者讨论问题时常会从感情出发。这样不免会夸张事实。比如郭沫若先生认定《胡笳十八拍》是蔡琰所作，理由是这样的好作品，除了她还有谁写得出来？关于藏族文化起源的观点对立，也是有感情因素的。四川的学者多主“西羌说”，西藏的学者则多主“土著说”。当然，这种情况也可以理解为：人的认识角度，同他所处的环境很有关系。环境会造就观察角度，观察角度会影响思想高度。

由此可见，你到扬州来研究云南，这件事是有意义的。

经学与儒家哲学史不是一回事。经学以崇拜的态度研究儒家经典，带有宗教意味；而儒家哲学史却是客观的，并不仰视自己所研究的对象。所以经学家看重“微言大义”，讲究师法家法，而哲学史注重研究客观规律。

从这一角度看，用历史比较的方法（而不是鉴赏家的方法）来研究文学，正代表了文学研究的独立。

尊重传统也是一种创新的方法，所谓“大俗大雅”。

（1995年12月20日，星期三，访问博士生宿舍）注意几条：（一）最重要的是健康。（二）学习不靠刻苦，而靠坚持；你的时间是有浪费的，但不必着急。（三）资料工作和论文都是有弹性的，质和量两方面都如此。（四）看书的速度必须快起来。（五）开题报告是必需的，但同时是有待修改的。表面散乱的提纲，有时是唯一正确的选择。

你用于读书的时间是不够的。一个人上了年纪，要改变原来的习惯很不容易。现在的任务是要静下来，利用好这个寒假。

（1995年12月24日，星期日，在扬州大学中国文化研究所）你来自艺术院校，是另一个文化圈的人，特点是聪明、知识面广、讲究张扬个性。这是艺术家的特点。而另外四位同学（傅修延、赵塔里木、戴伟华、王廷洽）都来自综合型大学，比较注意合作和继承。这是学者的特点。来自不同的文化圈，可能会有文化冲突。比如由于文化不同、语言不同、表达方式不同，开玩笑也可能引起冲突。现在的小环境是你从未经历过的，发生一些问题很正常。你来扬州读书，学的是国学的一套，“入乡随俗”，当然要有新的生活标准了。性格和生活习惯无所谓好，无所谓不好，关键要看用什么标准来衡量。现在衡量的标准是搞好学习和学术，学会一种同你过去的习惯有区别的学术方法和风格。从这个目标看，你应当对自己的习惯有所改变。

同学们在原单位，都生活在家庭之中，长期不同“外人”如此亲近了；现在突然亲密地住在一起，不免会互相刺痛。当然，感觉到刺痛，也说明大家是互相珍惜的。如果是这样，那么有一点小的磨擦反而更好一些。现在要注意的是：开玩笑要适度，避免互相伤害；特立独行也要照顾到别人。

学问也有价值上的高低之分。关于价值，有两个经济学的尺度，可以移用于学术批评：其一是看成果中所包含的劳动量，其二是看它在交换中的关系。学术界目前比较强调后者。这样也有道理，因为衡量一部作品的优劣，确实要看它能为别人提供多少用处。所以，为别人着想，为读者着想，是学术规矩的本质。所谓著述体例，就是因此而重要起来的。

研究一个大问题，是需要很长一段时间来读书的。期间主要是分析材料，不必急于把思想形成文字。而你是个动手型的人，似乎不敲击键盘便无法思考。所以，你在今后的时间里，要注意静下心来读书写作；毕业后再从事自己所习惯的研究。这样做是有百利而无一害的。

什么是幸福？幸福是一种感受，它往往取决于一个人的价值观同周围环境的协调。一个人是不是为全人类而存在的？很难说。我的经验是：人们总是特别关心自己的小圈子，希望在其中得到认可。

下一步学习的安排：（一）读书。先读先秦之书，后读两汉之书。（二）想问题。化整为零，把博士论文所涉及的范围用若干小问题代替。列出这些问题，在读书过程中逐一解决。（三）熟悉著述体例。对注疏文体、论著文体做一研究，选一些优秀的古籍整理著作——比如《周礼正义》、《吕氏春秋校释》、《华阳国志校补图注》——加以揣摩。关于论文体例，可以看《文史》，看陈寅恪和陈垣的著作，也可以看我的论文。（四）熟悉图书馆。每周至少在文史研究室看半天书，了解其

中图书的分布。常去图书馆借、还图书。注意看专业期刊、人大复印资料、《古史辨》和各种上古史论集。

现存的秦汉文献是可靠的，不断出土的考古成果可以证明这一点。顾颉刚疑古的贡献在于把那些被奉为经典的东西还原为史料。

作为学者，我们当然要掌握各种各样的研究方法：既能针对资料做考据学研究和文献学研究，又能从资料中抽取思想，提出问题，解决问题。但比较而言，对我们来说，最重要的思维方法是归纳法，而不是演绎法。后者是理论学科常用的方法，例如文艺学，它讲究逻辑，讲究建立认识框架。而对于我们来说，框架并不重要，最要讲究的是事实，有时，事实就是一切。我们为什么要这样做呢？这是因为，有了可靠的事实，就可以通过它们的时间关系、空间关系，找到历史的逻辑。这是最具真理性的一种逻辑。

（1996 年 1 月 17 日，星期三）推荐一本关于历史语言学的书，读后写出心得。

语言学不同于小学。小学仅以文本为研究对象，而语言学把口语、体态语等等也包括进来了。你和塔里木都掌握了不少非文本的资料，怎样把这些资料与文献结合起来是一个问题。

西方语言学的比较方法首先在印欧语系中取得了成功，而后转向其它语系，其目的是研究和发现两种以上语言的亲缘关系。虽然分为“历史比较语言学”和“结构主义语言学”两大流派，但前者是后者的基础，后者只是前者的补充。

比较是一种非常重要的研究方法，有了比较才可以鉴别，才可以发现事物的本来面貌及其间的联系。中原文献与云南少数民族在文学艺术方面如何比较，要考虑。先考虑哪些单元可以用于比较，应从形态、功能等角度来做比较尝试。论文的题目富于挑战性，这是一件好事。

让你直接依靠文献来做文章，弯子转得太大了些。而采取口传资料与文本资料相结合的方法，则有可能做出超越目前的文学研究模式的文章。实际上，你要做的工作是一部文学史前史。

（1996年1月20日，星期六）应当把科研项目的设计当作跨世纪的设计，考虑如何让下个世纪的人注意到它。只要是这样的工作，哪怕是短文也会产生影响。中国语言学初期的文章都不长，甚至只有几句话，但是影响巨大。在目前社会科学研究各学科中，语言学的方法是比较完善的。

我是在文学研究圈子里想问题，所以总是想突出去；而你不同，你要先进入文学研究圈再说。

对于你的工作来说，符号学不如语言学有用，因为后者积累了大量史料，而且重视空间维度、时间维度的分析。

学习少数民族语言，三年能否学好是一个问题，不妨边干边学，学多少算多少。田野作业时，可以聘请翻译，选点要精。你对云南少数民族的艺术资源是心中有数的。这是一个前提。

你的优势在于，你过去的研究对象（云南少数民族戏剧），与现在资料工作所指向的对象（华夏民族的表演艺术），是同源的关系。要保持个人的研究风格。你已经不知不觉地进入比较研究了。

从毕生的角度考虑，文献资料的工作不可忽视。两汉的资料也要做。哪怕只研究先秦，两汉的资料也不会浪费。当然，在篇幅上可以有所侧重。

（1996年1月28日，星期日）我过去对商王庙号做过一些研究，方法与结论都和张光直不同。不过有一点相同，即注意把庙号中的干名理解为某一族团的符号。这项工作比较多地使用了考古学资料，也比较多地使用了推理的论证方法。在研究上古文化时，这两种方法都是不可避免的。因为在这个领域，常常会出现能够合乎逻辑地加以解

释，但资料不够的情况。这时就不能简单使用列举资料的方法。例如，许多资料说商人崇拜的“玄鸟”是燕子，但我们在那么多的商代墓葬中，却从未发现燕子的形象。这就说明“燕子说”很可疑。考古学资料指明的事实是：在商民族王室中有两种鸟的崇拜，母系一方崇拜“玄鸟”，即猫头鹰（鸱鸮），这是具有图腾性质的神鸟；父系一方崇拜鸷鸟，即鹰科动物，所以鹰的形象常常用作王权的标志。值得注意的是：这两种鸟都是短尾巴鸟，有文化的统一性。另外，在甲骨文中，它们也明确地用为图腾标志和王权标志。

在学术研究中必然产生学科之间的移植，例如考古学、民族学向文学研究的移植。到21世纪，文学研究必然会依靠这些移植而有所突破。你能在多大程度上利用语言学的方法？这很难说，要看灵感。灵感是计划的反面。有时，灵感不出现，谁也没办法。

（1996年2月14日，星期三，检查《先秦表演艺术史料汇编》）

提几点意见：

（一）文献整理工作首先要讲规范，体例严谨，一以贯之。不说外行话，少说自己的话。如果文献资料仅仅服务于博士学位论文，当然可以简略一些；但即使这样也应当讲规范。

（二）所谓“汇编”，就是“汇”了要“编”，要注意以资料注资料。常识问题不必作注。主题要鲜明，侧重于表演艺术。所引用的书名用题解的方式出注，目的是表示资料的年代和来源。另外，题解要扼要地介绍资料，所以要注意对所选段落的内容及年代加以说明。要尽可能避免主观推测，只介绍客观知识。

（三）如果两汉的资料能全部用为先秦资料的注释，则只搞先秦；如果资料浪费太大，那么可以考虑把两汉列为一章。你的工作目的实际上是解决艺术起源问题。就这一点而言，先秦资料已经足够了。事物的发生形态，是最本质的形态。

其它注意事项是：保持逻辑上的一致性。注疏资料要有详有略，关于艺术表演的要不厌其详。不使用“大学者”、“著名”等限定语，否则把自己放在不平等的位置上了。不使用含糊的词语，要清楚明白。原始资料要查核出处而后使用，可脱去原有的外衣。

文献整理都是校勘第一、注疏第二。因为文献工作的目的是求真：先求文本之真，而后求事实之真。

有两个方法可以使书稿的题目庄重起来，其一是宁小勿大，其二是宁拙勿巧。

可以考虑先把资料罗列起来，以后再按体例整理。要动一番脑筋。重点在于自己的发明。

《丛书集成初编》是否已看完？回到云南必须定期寄交学习日记和学习计划。日记只须寄打印稿，论文则可寄软盘。

利用做博士论文的机会看点线装书、手抄本。了解了事物的形式才能真正了解事物的内容。

边缘人自有边缘人的价值和乐趣。

（1996 年 3 月 29 日，星期五，在博士生宿舍，谈毕业论文）题目小一些好，行文朴素一些好。这篇论文是学术史发展的结果。由于历史的原因，陈多老师已经涉及了这个领域，但未来得及深入。

论文写作，应先在一个点上解决问题，以此作为估价全篇的基础，这样比一个泛泛的提纲要好。因为点的突破可以造成创造力的辐射。

文章的内在逻辑力量并不一定能与形式统一。所以，先不要去考虑长短。如果能解决问题，五万字也可以。

你的工作实际上是两本书，一是学位论文，二是资料汇编。资料工作未必在答辩前完成，也可以在其后；但它是论文的基础。它的主要目的是进行学术训练。

论文的核心是个仪式形态的问题。乐律的问题不必深究，主要关注表演行为。

（1996 年 4 月 2 日，星期二，谈资料整理工作）

由于先秦表演艺术资料在内容范围和典籍分布方面都比较散乱，我原来关于以书籍为单位的设想便显得不妥当了。所以要对目前的工作体例加以修改，改编为以事项为单元的资料集，可称为《先秦表演艺术史料》。

这样一来，资料集和学位论文，两项工作可以一致起来。如果先编资料集，那么可以编成《先秦表演艺术史长编》（参考《中国通史参考资料》和《中国古代文学史长编》）；如果两书同步，则可参考论文提纲来设计资料集的单元。

尽管如此，仍然应该从文献学角度考虑资料集的体例。因为资料集有两项独立的功能：其一可以巨细不遗地罗列有关史料，而减轻论文的负担；其二可以进行文献学方面的训练。这种训练对于你是特别必要的。

为了做到有层次地展示史料，亦即有分析地处理价值不同的史料，除校勘记外，本资料集仍然可以考虑使用笺注形式。笺注的内容包括：同主题关系不甚大的资料，例如背景资料；年代较晚的资料，例如后人的注疏或后代的同类记述；解释性的资料，例如语言学资料和编者按语。这是不同于另外两部长编的地方，请根据具体情况灵活处理。

资料工作一要讲整饬，二要讲简明。为此，尽量少造符号，而多用习惯用语。例如不用符号，而直接说“郑众注”、“郑玄注”、“贾公彦疏”，或者简化为“郑玄云”等等。

（1996 年 4 月 17 日，胜华因内出血而入院后）目前先不必考虑什么学问，重要的是把身体搞好。

（1996 年 7 月 3 日，星期三，谈作业）只有把田野资料同文献资料

结合起来，你的毕业论文才可以立于不败之地。你的作业，可以根据这一考虑来定题：

（一）文献学：《先秦表演艺术史料》（已基本完成）。

（二）文学：《云南各民族关于艺术起源的传说》。

（三）学术史（语言学）：《云南各民族的表演艺术语汇》。

其中后两题，意在帮助你用“同情的理解”去考察少数民族所本有的艺术观念。不知你是否有修改意见？做第三题时，可先查看已有的资料或工具书（例如各种语言志和民族语辞典），在此基础上对民族学院的学生做一次调查；等目标确定之后，再考虑田野工作。这样可以使时间利用得经济一些：作业做完了，你的论文也就有了一个坚实的资料基础和理论基础。

我最近也偷空做了些研究工作，在写一篇论文，题为《汉藏语猴祖神话的谱系》。写作的本意是在比较研究方面做点尝试，以便为你和塔里木的工作提供借鉴。现在刚刚完成收集资料阶段，体会有二：（一）把关于平行关系的比较、影响关系的比较推进为关于血缘关系的比较，是必要而可行的；（二）这种研究要充分利用语言学的成果。我所做的资料工作，很大一部分便是少数民族语文方面的工作。例如，我曾把包括汉民族在内的各民族语言中的猴名称收集起来，逐一建立资料卡片，登记了它们的各种读音。

写论文时，请注意“小心求证”。过去订计划，是“战略上藐视敌人”；现在研究问题，则要“战术上重视敌人”。

论文不求篇幅大，只求质量高——思想新颖但内容坚实。至于文章表达，则要以逻辑力为重，追求厚实的风格。

（1997 年 9 月 22 日，星期一，谈论文修改）

用历史学方法写论文，而不要追求心理学上的解释，要使论文明朗。

“早期形态”是一件武器、一个思路，不必去论证它。将各种形态的早期表演艺术摆出来后，再说戏剧。戏剧史就是戏剧形态更替的历史。

现在的论文受了教科书的影响，要改。要把学者当作读者。答辩委员不一定懂戏剧，但懂得学术规范。

（1997年9月25日，星期四，在博士生宿舍再谈论文修改）

先把论文写完，取得一个整体观，再做具体修改。

你对“形态”的理解有问题。过去所谓历史一般理解为线型的进化，就是小孩成长为大人。现在你描述的历史不能采用这种进化论。你知道键盘乐器和弦乐器的区别吗？键盘乐器演奏出来的声音，是跳跃的连续而不是绵延的连续。也就是说，各种形态有自己独立的思想内容和形式。它们的关系不像二胡等弦乐器。弦乐器的声音是绵延不断的。

论文成稿以后也不必指望可以好好休息，因为还要修改它。但可以调整作息规律。人在一天的某几个小时中是必须睡眠的，不可违背。

（1997年9月27日，星期六，在博士生宿舍再谈论文修改）

关于仪式的问题，头脑要清楚，文中不要出现对一个概念的两种界定。如果取社会仪式的标准，那么游戏与娱人的散乐形态就不必后移；如果取宗教仪式的标准，那么就要考虑采用另外的处理办法。

讨论中国戏剧早期形态的演进，并不意味着后一形态是前一形态的结果，而是认为某种形态联系于某个特定的社会历史阶段。所谓中国戏剧史，不过表现为各种形态的嬗替。

把中国戏剧的早期形态描绘成“排箫”形的图表，很有问题。不是非删不可，而是要解释，写出深度。其实，这个结构已经告诉我们在事物的高级形式中包含了低级形式。也就是说，历史上的东西都不

会消失——过去所产生的东西，在后来都有保留。所以，我们提出“信仰中心”这一概念，即认为一个时代有一个信仰中心，不排除其它信仰形式的存在。

要保持清楚的思路。别人的意见只能用作参考，因为它不能代替你的思路。

我不喜欢那些关于文化与心理的理论叙述。不是说排斥它们，而是说只能把它们用作历史学叙述的补充。这里有一个比例和主次的问题。

行文要防止武断，说话要有根据。“我们认为”一类话可删。

关于嬗替规律的思路很好。

修改顺序是先易后难。

（1997 年 10 月 6 日，星期一，追记近日训示）

学术论文的表述贵在简明扼要，用最少的字表示最多的内容。所以古籍出注不必用尾注。

学术的生命是规范：言必有据，格式整饬。写学术论文之时，要放弃其它文体的风格。

言多必失，文字一长就容易出现毛病。一定要弄清楚一句话及一个字为什么要写出来，于问题的推进有何意义、于上下文有何意义、于论证和论点有何意义。

用词要到位，说话要清楚。每一个标点符号都有确定的语义。

今天的“戏剧”概念是从西方来的。仅用训诂方法是解决不了戏剧定义问题的。

写自己懂了的东西，不要写未作研究的东西。

（1997 年 11 月 7 日，星期五，关于学位论文的审查意见）

申请人长期在云南地区从事群众艺术的组织工作和艺术史的教学与研究工作，在本课题所涉及的范围内有深厚积累。在上海戏剧学院攻

读硕士学位期间，他根据两位导师的指导，用历史比较的方法，对中国戏剧起源问题做了富有特色的探讨。1994年考入我校之时，专业和外语都取得非常好的成绩，能够较熟练地运用日语进行学术交流，也具有独立从事科学研究的能力。入校三年来，他克服种种困难，迅速转入新的学习轨道，在工作中表现出了勇于献身的精神。期间最重要的进步是：从擅长进行田野工作，到同时也能够熟练地利用古文献进行科学研究。他是以艰苦奋斗、不屈不挠的学术作风达到这一目标的。

本论文由申请人独立完成。其主要特点是：把中国戏剧的发生发展过程理解为一系列戏剧形态相嬗替的过程，综合运用考古学、民族学、历史文献学三方面的资料，对传统的中国戏剧起源问题做了全面的、合乎逻辑的解释。这篇论文的材料有较高的学术质量，其分析有较显著的学术深度，其论证思路富有学术创造性，因此，是一篇具有较高水平的博士学位论文。

但本论文也表明：作者有必要在熟练地、严格地掌握学术规范方面，做进一步的提高。

（1997年11月17日，星期一，在学位论文答辩会上做情况介绍）

王胜华长我一岁，是一个尊师重道的人。他生活在云南多民族地区，曾参与和组织了一些民族文化活动。1987年考入上海戏剧学院，攻读硕士，成绩优秀；但也暴露出与学术的某种不协调。考为博士生后，他花了两年时间进行转型，比如全面更换了自己的藏书，这是一个标志，也是一个进步。他在文献方面下了很多功夫，例如编制了《先秦表演艺术年表》。这篇论文的长处是综合运用了多学科资料，有创造性。

（1997年11月22日，星期六，在博士生宿舍再谈论文修改）

注意形态关系中的内在逻辑，做到两个不分开：考察扮演方式和对形态的论述不要分开，进行理论概括和对形态的描述不要分开。

可以考虑将年表和资料集作为附录，但需要简化一些。

注意学术规范，引文格式要统一。

时间可按一年来计划，不必搞得太累。人在压力不大的时候写出的书是高质量的。比如我在1985年至1994年就处于无压力的状态。这样反而能取得开拓性的成果。

再到图书馆去看一批书。

（1998年1月13日，星期二，临别赠言）

你现在和过去不一样了。有了学位，就是有了力量。如果稍不注意，你的话就会对别人造成伤害。

不要排斥“学院派”的研究方法。所谓“学院派”，其特点就是讲规范，注意用各种各样的手段来保证研究所得之论点符合客观事实。

多闻阙疑。不成熟的、不能做定论的话，要留有余地或者不说。虽然不排除推测，但要谨慎。要承认自己的局限，个人所做的工作只是学术整体的一个部分。真理不可能由一个人来掌握。

创造与再现是不同的两码事，再现性的工作只要使用不多的资料，而创造性的工作则必须大量读书。

求真和求善可以结合起来。真理是最高的道义，不必关心那些好与坏的所谓评价。

原载王胜华《中国戏剧的早期形态》，云南大学出版社，2005年版。



杂谈



送给研究生新生三句话

各位老师、各位同学:

有人问我: 在今年的研究生开学典礼上，你想向新同学讲点什么? 我说，想讲三句话。

我像大家一样，也当过研究生新生。那是三十多年前，1979 年。那时，我怀中揣着研究生录取通知，兴高采烈地从江西南昌来到上海，进入复旦大学，开始了研究生的生活。我一直认为，这是我人生中最重要的一年，因为我的学术生涯就是从这时起步的。这一年我明白了一件事情——研究生和大学本科生的区别。我觉得，在我的人生中，这是最重要的一个转变。不知道在座各位是否想到: 你们也正在面临着这样重大的转变。

十年以后，1989 年，我当上了研究生导师; 再过四年，1993 年，我又当上博士研究生导师。这一年，我从上海来到扬州，主持一个博士学位授权点，接受了人生的另一个重要转变。从那时起，传授学术薪火就成为我自觉从事的事业了。而且，从那时起，每到开学的时候，我都会向我的学生讲三句话，提三项要求，让他们像我一样，明白研究生和大学本科生的区别。我认为，无论是对于我，还是对于一位有可能从事学术工作的年轻人来说，这都是很重要的事情。

今天，我愿意把这三句话赠送给在座的同学。

第一句话是: 希望你们有远大的学术理想。

大家都知道，研究生是不同于本科生的一个学习阶段。有人说双学位的本科生可以等同于研究生。这话对吗？不对，因为第二个学位只有量的增加，没有质的变化。有人说研究生就是五年级、六年级、七年级的本科生。这话对吗？也不对，它其实是风凉话。虽然有一些研究生很无能，只能重复本科阶段的学习习惯；但是，从本科生到研究生，学习性质却是有巨大变化的，不能相提并论。一般来说，大学本科培养再现性的人才，研究生教育则培养创造性的人才。大学本科要求多占有知识；到研究生阶段，则要求熟悉原始资料，要求在消化资料的过程中进行创造。后者加入了一个重要的因素，那就是学术。

2004年，我在韩国汉阳大学教了一年书。我教的是中文系四年级的学生——一批很聪明的本科生。有一次在课堂上，我提了一个问题让他们回答。我问的是："学术"是什么？第一位同学回答说："学术"就是研究地学习，不一定懂得多，但要懂的深。请各位想一想：这话对吗？我认为是对的，因为一般意义上的学习只是个人的事情，而学术工作却意味着一种社会关系，要和不同时代的很多人合作，每个人负责一个小环节，一步一步地把人类求知的过程向前推进。所以懂得多不重要，懂的深才重要。第二位同学回答说："学术"就是不仅知道怎么样，而且知道为什么。各位想一想，这话对吗？我看也对，因为学术的本质就是创造新知识，一定要追根究底，对自己面对的问题不只是要知道，而且要理解。我们文学院有些老师就是这样：特别重视学生的提问题的能力、独立思考的能力。第三位同学回答说："学术"就是学习那些看起来没有什么用的东西。各位再想一想：这话对吗？我认为，更加精彩，因为它看到了常识以外的东西。按照常识，学是要致用的，以前的教育部领导还说，要让大学生尽早参加现实的斗争。据我看，这样的常识倒是不对的，或者说似是而非，很片面，因为它只注意到了职业教育的功能，只注意到了教育被用来制造工具的功能，只注意到了教育对于现实政治的作用，而忽视了教育的本质。蔡元培就

批评过这一看法，他说：“教育是帮助被教育的人，让他发展自己的能力，完成他的人格，于人类文化上能尽一分子的责任，而不是把被教育的人造成一种特别器具。”国际21世纪教育委员会向联合国教科文组织提交的教育研究报告也说：教育的目的是“保证人人享有为充分发挥自己的才能和尽可能牢牢掌握自己的命运所需要的思想、判断、感情和想象方面的自由。”这两句话的核心是说：教育的目的不是让人成为工具，而是让人拥有完善自己的自由。这个看法和中国古代人所说的“古之学者为己，今之学者为人”是一致的。我们知道，“古之学者为己”这句话讲的是学术。因此可以说，学术最重要的功能就是推进独立思考，推进面向自由的、不断完善自己的教育。我们之所以要从事学术工作，我们之所以要学会从事学术工作，最重要的目的不是要学习一种谋生手段，而是要找到不断提升自己、使自己的潜在能力得到充分发挥的途径。从另一面——学术活动方面看也是这样。学术是追求真理的活动。如果我们只讲有用，那么，学术就会被狭隘的政治利益、经济利益所限制，它就会名存实亡。

今天，我提起这件事，是因为它可以让我们思考另一个问题。大家知道：韩国是一个小国，学术传统不如中国深厚，学术空间也不如中国那么大。韩国学生像我们的大学生一样，要面对很大的就业压力。但是，为什么韩国的教育能够让大学生懂得学术的意义呢？在我看来，这说明韩国的大学教育是比较成功的。相比之下，我们的教育却是有很大问题的。比如在中国的学术界和文化界，陈陈相因的情况很多，抄袭现象、虚假现象、肤浅现象很多，功利行为和短期行为也很多。学者不好好地当学者，却要去争当文化人；文化人不好好地当文化人，却要去争当艺人。这种学术和文化的低俗化倾向是让人感到滑稽的。在这种情况下，让每一位研究生都懂得学术的真谛，懂得研究生同本科生的本质区别，因而懂得自己的本份，我认为是非常重要的事情。我们文学院有一个院训，叫作“博之以文，化成天下”。我们是

不是有能力“化天下”呢？ 很难说。 但可以肯定，只有从做一个本分的研究生开始，培养自己的学术精神、追求真理的精神，我们才可能成为一个对社会、对人类文化建设有用的人，才可能在民族需要我们“挽狂澜于既倒，扶大厦之将倾”的时候，贡献自己的一份力量。

现在，让我把上面的话概括一下。 学术是什么？ 是从已知探求未知的活动。 它意味着对知识的真实性要做无止境的追求。 它自然不能满足于了解常识，不能满足于了解表面现象，而要追求深入，追问所以然。 在另一方面，这种追求也一定会超越当下，超越现实的功利，而表现为“无用”。 关于这个“无用”，我们还可以从教育阶段性的角度加以理解。 各位同学，你们一定知道职业学校和大学的区别，那就是大学要学很多基本理论，学习的内容看起来不太有用。 其实，本科阶段和研究生阶段的学习内容也有这个区别：到了研究生阶段，学习的目标重点在于探求新知识，探求事物的原理，而不是运用旧知识，其内容当然会更加远离应用。 因此，到了研究生阶段，我们若要学习得好，那么，一定要接受某种理想的驱动，而不能只接受利益的驱动。 如果说研究生阶段的学习目标是了解学术，并获得参加学术实践的能力，那么，一个合格的研究生，就应该是有理想的学生；而最好的研究生，就是能够最大程度摆脱现实计较的学生。

以上说的是一般研究生的情况。 对于小部分研究生——那些有志于深造、有志于从事学术工作的研究生来说，树立远大的学术理想就更加必要了。 因为他们从此要把学术——创造性的工作，当作自己的毕生事业；社会所要求于他们的职业精神，从此要具体化为同各个专业相联系的学术精神。 他们从此要有为学术献身的思想准备，因为任何一种创造性的工作，都必然会经历失败，经历挫折，经历艰难困苦，经受寂寞。 特别是中国古代文学专业、古典文献学专业、语言文字学专业、中国少数民族语言文学专业的研究生，更要有这样的思想准备。因为我们是为文化积累而工作的，这些工作同现实生活未必有直接的关

联；我们又是在前人的研究基础上前进的，不付出比别人更多的努力，就很难有所建树。另外，我们的工作的最重要的价值，体现为一种人文精神，体现为求真的态度，而不只是体现为某种具体知识，这样就要求我们要作为思想者、探索者来建立自己的学术个性。毫无疑问，树立理想，摒弃功利之心，是成为这种学者的保证。

第二句话是：希望你们有朴素的工作作风。

为什么要提倡朴素的工作作风呢？主要有三个理由。第一个理由：因为我们所要追求的真理是朴素的，所以，我们要用朴素的方式表达它。第二个理由：通向真理的道路只有一条，那就是实事求是，任何缺少诚意的态度和方法都会导致失败，所以我们要保持朴素的作风。第三个理由：我们所从事的工作是科学工作，每一个环节都要经得起检验，每走一步都要注意踏实，所以，我们只能采用朴素的方法。在学术工作中，朴素的风格是最好的风格。相比之下，华丽的、新奇的风格，都不是好风格。

要建立朴素的作风、保持朴素的作风，关键是要注意两条：第一，重视事实，重视资料；第二，走正道，不走捷径。

各位是不是知道这样一个道理：进行科学研究必须从事实出发——把事实放在高于一切的位置。还有一个道理：学术工作，从方法角度看，它在本质上就是处理资料——把资料放在高于一切的位置。这两个道理是千真万确的。恩格斯在《自然辩证法》中明确说过："不论是在自然科学还是在历史科学的领域中，都必须从既有的事实出发。"这句话强调了把事实作为出发点的意义。马克思《资本论》第一卷第二版跋文中还有一句话说："研究必须充分地占有材料，分析事物的各种发展形式，探寻这些形式的内在联系。"这句话强调了把材料作为工作基础的意义。其他一些理论家（比如爱因斯坦）也反复说过：科学的目的并不在于创造概念和命题，而在于建立概念、命题同感觉经验之间

的细致的对应关系。用简单一点的话说，我们建立认识，目的是理解事实，所以要从事实出发，通过事实的全部总和、通过事实的联系来掌握事实。由于研究者所面对的事实是通过各种资料记录下来的，所以在操作上，表现为从材料出发，以材料为研究的前提。

我为什么要向大家强调事实、强调材料对于研究工作的重要性呢？这是因为，有太多的人走了相反的一条路：他们不是从事实出发，而是从原则出发，喜欢拿着西方的理论来生搬硬套；他们不是从材料出发，而是从观念出发，喜欢玩弄概念，做文字游戏。这种做法还往往能得到表面上的成功。为什么会这样，我觉得，是因为在人身上有一种动物的惰性。有一位德国哲学家（Ernesto Grassi）说过：人同狭义的动物相比是有本质区别的。其中最重要的区别在于：狭义的动物只能用内在的设计来完成满足器官需要的工作；人不是这样，人的本性和社会性质是在实践活动中产生和发展的，人要不断选择外部的设计，同它建立适应。在我看来，动物和人的这种区别也表现在学术工作中：有一些人，只能运用内在的设计，或者搬用某种现成的设计；另一些人则可以在主观和客观之间建立良性的互动关系，对大量事实进行归纳，在这一基础上建立富于创新意义的认识。我赞成后一种人的工作，因为只有这种工作才有认识意义，以及自我完善的意义；而前面那种工作，只能生产垃圾书，不能生产新知识。

同学们也许会问，我们知道从材料出发的重要性，但怎样做到这一条呢？据我看，最重要的一件事是要建立对材料的感情。做好这件事很不容易，起码要阅读大量原著：外国文学研究生要读外文的原著，古代文学研究生要读古代的原著，培养好的阅读习惯，摆脱坏的阅读习惯——比如只喜欢读电子本的习惯。但不管怎样难，我们都要过好这一关。为什么呢？因为我们的研究对象是过去的人，是这些人的语言文学活动，是这些人所创造的各种符号。我们只有在知识水平上接近这些人，在阅读范围上接近这些人，我们才能建立对他们的理解，建立

对他们所创造的事物的理解。没有这种理解，就不可能真正进入学术。

关于“不走捷径”，我觉得，也可以作为一条重要经验向大家推荐。以前有人问我：要在学术上取得成功，请问有什么捷径？我的回答是：那就是不走捷径。因为只要存了走捷径的心思，就会泄漏踏实上进的元气，把学术做成一锅夹生饭。这是有很多教训的。有一句大家都知道的话：“在科学上没有平坦的大路可走，只有那些不畏艰险的人，才有希望到达科学的顶点！”说的就是这个道理。当然，“不走捷径”这句话有点笼统，可以再补充一句话。我想补充的是：“人取我予，人予我取。凡是别人能做的事情，我就让给别人去做；但一旦做出自己的选择，我就会付出比别人多几倍的努力。”这句话的意思是：我们在学术工作中，不仅不应该投机取巧，相反，还应该避易就难、知难而进。因为所谓学术、所谓创新，本来就是指解决疑难问题，解决别人未能解决的问题。所以，只有做别人做不了的事情，并把它做好，我们的工作才有价值。这种工作作风，也就是艰苦朴素（既艰苦又朴素）的作风。

不知道大家是否听过这样一句话，叫作“天道施，地道平，人道得”？它的意思是说：天的品德是给予，普施雨露甘霖，不求回报；地的品德是公平，有一分耕耘，就提供一分收获；人的品德是索取，讲求占有而不讲求付出。不过，人类有一些活动却是接近天之道的——比如学术和教育，便最接近天之道。学术活动、教育活动的宗旨就是奉献，它是按奉献、按创造性的劳动来计算价值的，这些价值没有办法用金钱来估算。另外，真正的学术工作是要进入文化积累的。它不仅属于当代，而且在主体上属于未来，没有办法来求得现世的回报。大家想一想，这样的工作，哪里需要哗众取宠，哪里需要装腔作势呢？

总之，朴素是学术工作最重要的品性。只有艰苦朴素的工作作风，才能保证学术事业取得成功。

第三句话：希望你们有灵活的学习方法和研究方法。

刚才讲到研究生和本科生的区别。如果我们给“研究生”下一个定义，那么可以说，研究生就是具有学术意识的学生。但是，大家是不是给“学习”下过定义呢？我认为，学习的定义就是“改变自己”。改变旧的、不利于科学创造的知识结构，换成新的、有利于科学创造的知识结构，这就是研究生阶段的学习。从这个定义可以引出两个认识：一方面，我们要迎接改变。改变越大，学习就越成功，最好是脱胎换骨。但要把多年的积习改过来，把很多习惯性的认识改过来，这是不容易的，甚至很痛苦。为此我们要做好思想准备，要力求在三年时间里，让自己变成新人。另一方面，这个改变是精细的事情。研究生阶段需要培养学术个性，所以要把因材施教当作最重要的教学原则。大学本科时代的那种批量生产的方式，不再适用于这一阶段的教学。在这种情况下，我们又要按照自己的个性来学习、来谋求改变。为此，我们必须灵活处理学习过程中遇到的问题。

从研究方面看也是一样。事实表明，科学史上的那些发明和发现，它们之所以会产生，总是因为人们受外力启发改变了习惯的思维方式。比如希腊人阿基米德，他是在洗澡的时候，看到浴桶中的水被身体挤出来，才发明那个关于流体力学的定律的。又比如英国人牛顿，当他思考行星运行轨道的原因的时候，一只苹果从树上掉下来，才让他想到了答案，建立了万有引力理论。这些人所获得的灵感，其实来自于对旧的思维模式的改变。因此可以说，所谓天才，从学习的角度看，是注意的能力；从研究的角度看，则是修改的能力。研究生阶段需要掌握科学研究的方法，但不能把某种方法当成万宝灵药；否则，就会重犯削足适履、刻舟求剑、瞎子摸象一类错误。即使确定了研究思路，也还要根据实际情况的变化改变思路。因此，只有灵活的研究方法，才是真正有效的方法。

前面我们说到了“学术”的定义、“学习”的定义、“研究生”的定义。现在我想问问大家：我们能不能给“方法”也下一个定义呢？我们通常说的“研究方法”，它的本质是什么呢？我的看法是：所谓“方法”，其实是联系研究者和研究对象的媒介，是研究者的学术个性、知识结构同作为研究对象的资料品质的相互适合。方法像是一座桥梁，架在主观和客观之间。这个定义意味着，采用什么样的研究方法，取决于两个因素：第一，取决于研究什么材料；第二，取决于由什么人来研究。任何有效的研究方法，都必须以这两个因素为前提。所以我认为，我们与其考虑如何学习新方法，不如考虑如何改善自己的知识结构；与其考虑采用什么研究方法，不如考虑采用哪些资料手段——比如处理书面资料有文献考据学的手段，处理文物资料有考古学的手段，处理田野遗存资料有民族学和民俗学的手段。同资料手段、知识结构相比，方法其实是次要的东西，处在服从的位置。1985 年前后，文学研究者从西方引进许多新方法，结果成功的例子不多，生搬硬套的例子不少。这就说明，应该结合实际情况来谈学习方法和研究方法，灵活运用各种研究手段。对于中国语言文学的研究生来说，首先要学会的是文献考据的知识和手段，其次要学会的是历史学的知识和手段。

以上三条，是我从几十年教学和研究工作中得到的最重要经验。它意味着，在我们的学习中有三个大敌：其一是功利，目光短浅；其二是轻浮，华而不实；其三是固执，因循守旧。我希望大家注意克服这三大缺点。如果说其中哪一条最重要，那么，这就是要注意同名利思想、功利思想作斗争。中国古代哲人有言：“太上立德，其次立功，其次立言。”我赞成这句话，因为，我们的责任首先在于树立优良的学术传统和学术规范，其次在于进行踏实而富于创造性的工作，最后才是写作和发表。2001 年，有一位打算报考研究生的青年对我说：“一旦选择

了远方，那么，留给这个世界的只是背影。”我也赞成这句话，因为它包含了宁静致远、淡泊明志这个深刻的道理。

谢谢大家！

2010年9月10日，在四川师范大学文学院研究生开学典礼上的发言。

在文学研究的边缘

“边缘”是近年来的一个流行词，主要用来证明某种中心的存在，以表达中心失落的那种状态。本文所说的“边缘”稍有不同。古人有言曰“至大无外”，“至小无内”，“君子不器”，“道未始有封”，意思是边缘和中心的区分是相对的、暂时的；就认识活动而言，这种分别意义不大。本文就是在这一立场上使用“边缘”一词的。也就是说，在承认学科整合的前提下承认学科分立，把文学研究同其它学科的结合部称作“边缘”。

南京大学中国古代文学研究者创立“素心会”，定期探讨学术，交流研究工作的甘苦得失。我有幸作为一名外校同行忝列讲座，亟愿有所献替。但我能讲点什么呢？今且按素心会的创办宗旨，讲点自己在文学研究边缘部位的工作经验与感受吧。时间有限，主要谈谈在文学与音乐结合部的一些心得。

一、文学与音乐的一般关系

从理论上说，音乐同文学的密切联系，已经是一个不言自明的事实了。我们熟知的情况是：一部中国古代文学史，主体上是音乐文学的历史。出现这种情况是很自然的，因为在文学的本质中，潜藏了音乐的因素。这可以从以下两个角度来理解。

一个角度是文学的早期形态。大家都知道六朝时候的“文笔说”，

例如《文心雕龙·总术》所谓“无韵者笔也，有韵者文也”。无论是以“文”与“笔”相对还是以“诗赋”与“笔”相对，都反映古代人原有这样一个观念：只有韵文，或者说，只有作为音乐文学体裁的“诗”（歌唱作品）和“赋”（不歌而诵的作品），才算文学。汉代人已经明确地表达了这一观念，例如《汉书·艺文志》就把诗赋单独列为“七略”中的一略。后来七部分类转变成四部分类，这一观念仍然有相当程度的保留。比如魏晋时候的《中经》、《中经新簿》、《晋元帝四部目录》，其第四部或者只收录诗赋、图赞、汲冢书，或者直接命名为“诗赋”。这实际上是古代传统的一种积淀。它说明：作为一种语言艺术，文学是在同音乐相分离的过程中独立出来的。所以在古人看来，文学的特点是使用有别于日常语言的音乐化的语言。换句话说，文学的本来形态是音乐的形态，文学起源可以归结为韵文的起源，韵文体裁实际上是文学独立的标志。

另一个角度是文学的基本传播方式。我们知道：任何一个具体的文学活动都包含创作、传播、接受这三个环节，传播是其中最具物质性的一环，因而决定了文学所采用的形式。而文学传播的一般方式无非是两条：一、铭刻或书写，二、歌唱或朗诵。在造纸、印刷等技术尚未充分发展的年代，歌唱是文学传播的最重要的方式。因此可以肯定，口传文学同书面文学的关系，就像语言同文字的关系一样，是皮和毛的关系。即使在那些用纸、笔来创作或记录的文学中，也可以看到音乐作为其内在规定所发挥的作用。这有以下两种情况。

一种情况是：作家的韵文作品，尽管不再使用音乐的传播方式，但它们总是要继承、摹仿或吸收作为母体的音乐文学。继承的例子有歌行。歌行的原始涵义是器乐伴奏下的叙事歌唱，后起的涵义才是长篇诗歌——歌唱的体裁变成了写作的体裁。摹仿的例子有词。词体的本质便是因声度词的曲调规范和修辞规范。吸收的例子则有各种乐府诗。唐代诗人搞那么多种乐府诗，其宗旨便是从民间歌唱中吸取营

养。在这几种情况下，作品的形式都是由音乐形式规定下来的。

第二种情况是：各种散文的文学作品。尽管产生于对日常语言的书面记录（而不是对仪式语言的书面记录），但它们也总是要接受同时代的音乐文学的影响，因而讲究韵律。例如《老子》等先秦散文和后来的骈文。也就是说，作为审美的对象，这些作品本质上仍然是同歌唱、诵读相联系的；它总是要从韵文中吸收审美的因素，使自己由应用文字变成艺术文字。

以上两条说明：离开音乐，离开歌唱、诵读这两种经典的文学传播方式，我们既不可能看清文学的本质，也不可能理解古代文学的审美活动。另外，事物的形式总是比较稳定的，总是反映了某种历史积累，因此，了解音乐，是了解文学史上那些长时段运动、规律性现象的前提。闻一多曾经说："诗"这个词最初包含记忆、记录、怀抱三种涵义，它们代表了诗的三个早期发展阶段。如果把这个论点同少数民族文学资料加以印证，那么，我们可以发现这样一个道理：艺术意味着形式化，文学乃以形式化的语言（亦即音乐化的语言）为标志。文学不仅是凭借一定的传播手段而产生的，而且是为了传播而产生的。为什么说文学是凭借一定的传播手段而产生的呢？因为只有通过一定的仪式，被相当数量的人接受，那些有别于日常语言的韵文程序才能形成。为什么说文学是为了传播而产生的呢？因为韵文最基本的体裁特点——相对整齐的句式、同诵唱音乐相对应的韵律、一定数量的语言套式，都反映了记诵和传播的需要。总之一句话，音乐同文学是具有共生关系的两个事物。

二、从音乐学的角度看文学

我在读研究生的时候，先后接受了王运熙、任中敏两位老师的指导。这两位老师都做过文学和音乐的比较研究，因而为中国文学史学

提供了许多新问题、新方法和新资料，对许多文学现象作出了比较透彻的解释。 由于他们的引导，我在 20 世纪 80 年代初期就开始了音乐文学研究。 我的工作主要有两方面：一是在“隋唐五代燕乐杂言歌辞研究”的名义下，讨论了隋唐燕乐的建立过程，讨论了曲子、大曲、著辞、琴歌、讲唱等音乐体裁对文学的作用等问题；二是在宗教音乐研究的名义下，讨论了佛教和道教音乐系统的建立过程，讨论了存在于佛教文学和敦煌俗文学当中的音乐与格律的关系等问题。

如果说我的工作有什么收获的话，那么就是学会了从音乐学的角度看文学，由此体会到：真正意义上的音乐文学研究，是文学、音乐兼通的研究。 或者说，只有在充分占有文学、音乐两方面史料的基础上，在认真掌握有关音乐研究成果的基础上，才会有真正的音乐文学研究。这种研究能够使研究者充分注意长时段的事物，注意事物运动中的重复性现象，因而成为关于事物规律的研究；单纯意义上的文学研究是做不到这一点的。 实际上，程千帆、卞孝萱两位先生也表达过类似的意思。 卞先生说：文史结合的基础是文史兼通，只有通，才能合。 程先生则主张文艺学和文献学相结合，认为一旦揭示了审美关系和历史关系的联系，我们就不仅可以对文学现象作出描写，而且可以对它作出解释。 从音乐学的角度看文学，其意义也就是这样：能够看到文学的真实本质，从而使我们的研究立体地复现历史上的文学运动。 在这种情况下，我们也就可以把文献、文物、民间遗存资料有机地结合起来，解决过去解决不了的学术疑难问题。 关于这一点，兹容举几个事例加以说明。

一个例子是词的起源研究。 这是本世纪文学研究的热点之一。 形成热点的原因大概有两个：一方面，敦煌资料和新兴的中国音乐研究把人们的目光引向隋唐燕乐这个背景事物，问题的解决有了新的条件；另一方面，这一思路却未得到文学研究者的广泛认同，因为传统的两个问题——词律是如何产生的？ 词和诗到底有怎样的关系？ ——并未得到

合理解释。我在进行隋唐燕乐研究的时候，发现这一问题可以转换为初盛唐的教坊乐如何进入中晚唐文人生活的问题，因而注意到盛唐以后发展起来的饮妓艺术，以及与之相联系的酒筵歌舞。于是，在全面占有有关资料的基础上，提出了一个“令格”概念，认为晚唐五代的文人曲子辞的格律既不同于敦煌曲子辞的格律，又不同于宋代文人词的格律；它的产生原因不仅在于音乐，也不仅在于诗律，而在于酒令令格。或者说，从曲子辞向词的转化，在其早期阶段起主要作用的是音乐，而在其后期阶段起主要作用的是酒令。这项成果后来写进了《唐代酒令与词》一文。它的结论是：词体代表了一种文化积累。它在民间辞阶段获得歌调，在乐工辞阶段获得依调撰词的曲体规范，在饮妓辞阶段增加众多的改令令格，这些令格到五代以后的文人辞阶段才转变成由词谱所规定的种种格律。词律迥异于近体诗律，所以不能把近体诗看作词的主源。这项工作将早期词史研究推进了一大步。从方法论角度看，它的主要收获便是能够立体地认识文学，努力寻求事物的广泛联系，认真分析事物的阶段性发展。

另一个例子是《胡笳十八拍》研究。这是20世纪50年代末期的一个热闹话题。但由于大家都没有看到《胡笳十八拍》的本质（它是一首琴歌，而不是普通的文学作品），那场争论没有得出明确的结果。我是在研究唐代琴歌时注意到这一问题的，因此很自然地补充了三类资料：一是七弦琴艺术史的资料。根据这些资料，可以清晰地描写出《胡笳》曲的发展过程：从琴小曲到琴大曲、从单纯器乐曲到伴奏曲的发展过程。由此可以知道，十八拍的《胡笳曲》产生在盛唐董庭兰以后，而不是蔡文姬时代。二是考古学资料，例如敦煌文献所记的《胡笳十八拍》。根据这些资料，唐代流行的《胡笳十八拍》是《大胡笳十八拍》，即刘商作辞的《胡笳十八拍》；旧题蔡琰的《小胡笳十八拍》，是直到宋初才有明确的文字记载的。三是民间遗存资料，例如保存在各种琴书中的38份《胡笳》琴谱。这些琴谱可以分为三个系统：一是

四段结构的《小胡笳》系统，二是配合刘商辞意的《大胡笳》系统，三是调式和《小胡笳》相同的《胡笳十八拍》系统。由此可见：人们所争论的《胡笳十八拍》，只是《小胡笳十八拍》；它在中唐时只有四段，到五代才完成十八段的结构。根据目录书的记载，它的作者是南唐人蔡翼，而不是汉魏之际的蔡琰。这一成果后来写进《琴曲歌辞胡笳十八拍新考》一文。它在方法论方面的收获是：每一篇文学作品都有多重本质，应当联系事物的发生过程去把握它的深层本质；因此，文学研究同样有必要综合运用文献、文物、民间遗存三类资料，进行多重论证。

我另外还准备了两个例子，由于时间关系，就不详细介绍了。一是"敦煌舞谱研究"。由于在历史上见不到相类似的文献，我采用了逻辑与历史相对应的研究方法（通过历史形成来认识事物结构原理），使舞谱解读工作取得了成功。二是《诗六义原始》。这篇文章的主要内容是解释风、赋、比、兴、雅、颂"六诗"的原始涵义及其演变为"六义"的过程，是通过物质手段或物质的存在方式来论述精神现象的。这些例证的共同意义，就是主张把关于文学的平面的认识，转变成立体的认识。从音乐学角度看文学，便是使它立体化的最重要的途径。

三、作为文学研究者看音乐学

学术给予我们的乐趣，有时候是纯粹观赏性的。这就好像人们对于春天的感情一样。春天不是收获的季节，所有果实都只代表了某种可能；但我们从中得到的愉悦，并不亚于秋天收获之时。当我作为文学研究者进入音乐学界的时候，我的感受便是进入了这样的春天。

为了使我的介绍更生动也更简洁，在这里，我想提到一位名叫黄翔鹏的音乐学家。他出生于1927年，读过物理系，担任过中国艺术研究院音乐研究所所长和中国传统音乐学会会长。从某一角度看，他的学术生命并不长：由于政治方面的原因，1978年，51岁那年，他才以关

于先秦青铜钟的双音结构的论文被学术界注意；但到 1994 年，也就是他 67 岁之时，却因肺部疾病卧床不起了。这之间只有 16 年时间！不过，在这 16 年当中，他却创造了令人惊异的学术业绩。

他的第一个贡献是传统音乐基础理论方面的贡献。在广泛调查民间音乐的基础上，他采取音乐实践与音乐史料互证的方法，提出了“同均三宫”理论。这个理论的核心涵义是：在同样一个八度之内，按五度相生的规则生出七律，并以前面三律为调头，可以构成三种音阶——正声调古音阶、下徵调新音阶、俗乐调清商音阶。这是为了用有限的乐器演奏丰富的民族乐调而形成的乐律学结构，实际上是文化传播与融合的特殊产物。因此，这个理论的实质，就是为汉民族的民歌、民间器乐曲、戏曲和各古老乐种，提供了一个具有强大解释力的乐律学公式。

他的第二个贡献是对音乐考古学和中国音乐史学的贡献。他曾经为大量音乐文物作了鉴定、定名、音乐性能测定等研究工作，以此充实了中国音乐史和中国乐律学史资料库，进而对音乐的历史过程作了更深入的描写。例如关于五声与七声的关系，过去人总认为七声是西方音乐的特征、五声是中国音乐或中国南方音乐的特征，并认为五声是中国人的思维特征的表现。黄先生揭示了这些假象的本质。他注意到，五声化是明清以来逐渐发展的倾向，在民间音乐中，往往可以看到按七声来记谱、按五声来演奏或演唱的情况。这就证明，五声和七声的关系是一种历史的关系，而不是文化的关系；从七声到五声的演变，是因为音乐传播过程中的乐器缺损造成的。另外还有一种情况是：越古老的乐种，七声的成分越多（琴曲也是时代越古老七声成分越多）。这又证明，从七声到五声的变化，是由于调弦法在起作用：在七律确定的情况下，根据旋律中的大三度确认“宫”音之所在，而使五声得到了强调。也就是说，对“五声”的强调反映的是对“五调”——五种调弦法的强调。五声是七声的省略形式。五声是以七声为背景的五声，七声是把

五声奉为骨干的七声。其实质是“七声定均，五声定宫”的音阶关系。

他的第三个贡献是曲调考证方面的贡献。这一工作的基本步骤是：在确定一定时代的黄钟律高、调式形态的基础上，利用现存的音响资料（乐谱、存见的音乐实践），考证曲牌、宫调、谱字，最终复原音调。也就是说，是一个从具体到抽象、又从抽象到具体的完整过程。这一工作有点像我们文史研究中的辨伪：要把社会变化造成的表演习惯的改变、曲调名实关系的变化分辨出来；又有点像我们的宏观研究：要研究的不仅是字面符号，更重要的是结构——定弦的方法、各音级的关系。从前一角度看，它是一种技术鉴别的方法；从后一角度看，是一种历史比较理论。大家大概知道，音乐学界近几年有个时髦，即所谓“破译敦煌曲谱”。从本质上说，破译敦煌曲谱也是曲调考证；但从方法上说，两者却颇有差别。因为在目前的敦煌曲谱研究中，刚才说的“辨伪”、“宏观”两个步骤是空缺的。因而它类似于猜谜，也类似于我们的文学评论和“大话历史”——是创作而不是研究。

黄翔鹏实际上代表了本世纪音乐研究中的科学化的倾向。由于音乐具有形式化程度很高的表现手段，这个学科比较方便地实现了同世界各国学术的交流，因而在少数学者中产生了这一倾向。其具体表现是：始终把规律探讨同具体考证结合起来、始终把基本理论同技术方法结合起来。这和我们说的微观与宏观的结合还有所不同。因为这种工作不仅坚持了文献、文物、民间遗存这三种对象资料的结合，而且，它是一种多层次的比较研究，按黄先生自己的说法，是前景—中景—背景的比较研究。前景是作为实际的艺术活动的音乐，是瞬息即逝的那些现象，包括作为对这种活动的记录的乐谱。中景是它们背后的比较稳定的东西，也就是作为某一时代许多音乐活动的概括的乐学形态——调式、音阶、乐器形态。背景则是乐学形态的数理关系，在一定程度上，是一个民族的音乐文化的骨干，称作乐律。在研究实践中，这三者之间的关系，并不是简单的统计学上的关系，而是从具体到抽象、从个别

到一般逐层递进的关系。这一工作既可以命名为“传统音乐研究”，也可以命名为“中国乐律学史”。因为，“传统音乐”反映了三重论证的特点——把文献、文物、民间遗存熔于一炉的特点，亦即把各种音乐学的边缘学科熔于一炉的特点；“乐律学史”则反映了探讨规律的特点。作为一个文学研究者，我更关心他的这种能把多重逻辑对应起来的技术和精神。我认为，既然音乐可以作为文学形式而存在，那么，这种技术和精神便必定可以移用于我们的文学研究。

四、结　语

所谓文史兼通，所谓多学科交叉，说到底，还是一个如何利用资料的问题。或者说，我们要考虑的是：如何调动一切手段，利用一切知识和认识角度，来观察并解决我们面临的问题。中国有绵延五千年的文明史，留下了五千年的文献。我们有文献上的优势，所以，我们治学要以文献学为先。但如果我们看看文学以外的那些学科，看看汉民族以外的那些文化，或者，看看城市以外的那个广袤的世界，我们又会知道，中国文学研究所面对的丰富的文献作品，也可能使我们盲目。文献并不是记录历史的唯一手段。我们的祖先在把自己的思想和知识写在纸上、简帛之上或金石之上以前，他们早已用各种造型艺术品刻下了这些知识和思想。另一方面，对于大部分中国人来说，口碑的方式是记录历史的主要方式。中国所有伟大的史诗都出在草原之上，为什么会这样？因为逐水草而居的生活，使游牧人必须用歌唱来保存和传递各种知识。我们这个文明久远的民族不仅经历过这样的历史，而且，它的大部分成员一直生活在这种历史之中。如果这样想想，那么，我们就会懂得“多学科结合”和“文史兼通”的必要性与迫切性。

这种必要性和迫切性还表现在，同相邻学科比较，文学研究事实上是一个发展缓慢的学科。本世纪以来，许多学科都由于技术的推动而

完成了从“古典形式”到“现代形式”的转变——例如在使用地层分析、器物分类和各种年代测定技术之后，“金石学”变成了成熟的考古学；在引入音标、语言调查、谱系分类等技术之后，“小学”变成了现代语言学；在完善了对现象事物加以描述和概括的数学手段（例如表示音高的音分概念、记录乐音运动的现代乐谱、描述乐音区域和音阶关系的宫调模型，以及运用数理逻辑方法来研究乐音之间关系的律学）以后，现代的音乐学也得以确立。这种情况，在文学研究领域并没有发生。尽管人们不断倡导文学研究或文学史研究的“转型”，但占主流地位的转型学说都与上述现代化倾向相反，只强调文学作为精神或心理的存在，具有明显的把历史科学哲学化和艺术化的倾向。前面说到的把五声当作中国思维的典型例证的错误，也是这种倾向的产物。

事实上，事物的本质是同它的存在形式相联系的。文学是一种语言的艺术；在古代中国，主要以音乐为其载体。语言和音乐是文学的两大形式。因此，考虑文学研究的转型，我们便不能不向自己提出这样一个问题：既然由语言学、音乐学所体现的关于文学形式的研究已经有了这样大的进步，已经离开价值判断而成为具有客观真理性的学科，那么，我们是否可以提出同样的要求，并找到合适的方法，使自己的研究也成为关于真理的工作，成为可以得到验证的工作？

原载《古典文学知识》1997 年第 3 期

古代音乐文学研究的观念和方法[①]

今天的演讲题目是傅刚教授指定的。本来我打算讲“经典之前的中国智慧”，向大家介绍我理解的神话，也介绍一下怎样运用考古学材料和民族学材料进行研究；但是傅刚教授认为现在这个题目更好，更加有针对性。我理解他的意思。他的一个看法就是认为音乐文学研究或者说《乐府诗集》研究在最近出现了高涨的思潮。凡是在出现高涨思潮的情况下，学术就不免会沾染上意识形态的色彩，或者说沾染上形式主义的色彩，过去的《古史辨》就有这样的情况。这个时候需要冷静，需要有反思的精神。他也许是希望我通过今天的这个演讲，来对音乐文学研究的客观性、科学性加以某种强调。我按这个理解来讲，不一定能够实现傅教授的初衷，希望各位批评。

今天讲三个内容：第一，回顾一百年来的音乐文学研究；第二，讲一下我从音乐文学研究中得到的经验；第三、介绍我指导博士生进行《乐府诗集》研究的实践。大致上讲三代人的音乐文学研究或《乐府诗集》研究，通过这种方式向大家介绍一条贯穿了将近一个世纪的学术思路。

---

① 本文为2012年5月22日在北京大学中国诗学研究中心的演讲记录，曾连载于《古典文学知识》2013年第1至第6期。

一、回顾：一百年来的音乐文学研究

（一）音乐文学研究的发端

现在的音乐文学研究大致上有 90 年的历史，它的中心是乐府文学研究，如果要追溯起源，那么可以说它是民主精神的产物，发端于对白话文学与平民文学的关注。比如胡适就是比较早地把乐府文学纳入文学史进行研究的学者。他的看法是：乐府诗是“一切文学的起点”。其他学者也有类似的看法，比如鲁迅，在谈到文学起源的时候，有“杭育杭育”的说法。这些说法都反映了当时的文学倾向，说明乐府文学研究的兴起是必然的。这一时期的主要著作，在 1920 年代有徐嘉瑞《中古文学概论》、黄节《汉魏乐府诗风笺》、陆侃如《乐府古辞考》、胡适《白话文学史》，在 1930 年到 1935 年间有罗根泽《乐府文学史》、王易《乐府通论》、陆侃如、冯沅君《中国诗史》、朱谦之《中国音乐文学史》，在 1936 年以后有梁启超《中国之美文及其历史》、郑振铎《中国俗文学史》，此外还有萧涤非的《汉魏六朝乐府文学史》，等等。

这里列出的十几种著作，都是比较重要的中国文学史著作，都出现在 1949 年以前。这些著作都用相当篇幅对音乐文学做了讨论。如果要从这些作品中概括出当时音乐文学研究的特点，那么，参考各位学者的看法，可以归纳为以下三项：

第一，强调乐府歌辞在文学史上的重要地位。这一时期重点讨论的问题，也被看作文学史的重要问题。其中有：1. 各种诗体发展同乐府的关系，比如汉乐府中五言诗体的形成与成熟、七言诗的产生与乐府的关系等等。这项讨论表现了研究者新的历史眼光。2. 民间歌辞同文人歌辞的交流与渗透。这项研究表现了对事物关系的关注。3. 乐府歌辞的内容和形式。这项研究扩大了研究领域。从讨论的题目和讨论的方法看，音乐文学研究的兴起，不仅同当时的民主精神相关联，而且同

当时的科学精神相关联。总之，如果说乐府研究或音乐文学研究有什么特别的观念，那么就是：它们表现了追根溯源的文学史动机。

第二，建立了乐府专体文学史。代表作是罗根泽的《乐府文学史》和萧涤非的《汉魏六朝乐府文学史》。这是两本具有相当系统性和新鲜视角的书籍，其作者都是富于创造性的学者。明代胡应麟《诗薮》曾说过“乐府备诸体”，亦即注意到乐府研究在文体史上的意义。但罗根泽、萧涤非具有更加开阔的历史学视野。他们使乐府文学研究变成一种新的工作，即不仅把文学当作艺术作品来理解，而且当作社会现象来理解。

第三，重视考察乐府歌辞的音乐系统。也就是说，不仅考察文学，而且考察音乐。徐嘉瑞的《中古文学概论》、王易的《乐府通论》、朱谦之的《中国音乐文学史》都是这方面的代表。徐嘉瑞认为：“音乐系统即是文学系统。”“要想看出真的文学历史，有生命的文学历史，非从音乐和平民的音乐、平民的有韵文里边去找，否则不会成功。”这也表明了当时音乐文学研究的基本的出发点：认为作家文学是以平民文学或者说音乐文学为根源、为基础的。另外值得注意的是余冠英的《乐府歌辞的拼凑与分割》。这不是专著，而是一篇考据学文章。它结合歌唱情况去讨论古代文学现象的原因，代表了这个时期的乐府文学研究的深度。

总之，1949 年以前的中国音乐文学研究或者乐府文学研究，从总体上说，既产生于对文学等级观念的突破，也产生于了解音乐与文学的共生关系的需要。它们有这样一个观点：认为音乐的变迁导致了文学的变迁。相对于中国古典文学史的研究来讲，这是具有深刻性的。这种深刻性，很大一部分原因在于研究对象——研究的首先是一种关系，而不只是单纯的作家和作品。

（二）王运熙先生的研究

我认为，在这个阶段比较有代表性的学者是王运熙先生。他是我硕士研究生时期的指导老师。

王老师出生于1926年，1947年毕业于复旦大学中文系，当时只有21岁。以后一直在该系任教。他的成名作《六朝乐府与民歌》写成于1948年到1950年两年间，共收7篇论文。另外有《乐府诗论丛》，写成于40年代末到50年代中期，共收11篇论文。从20世纪50年代中期开始，他的研究重点转移到唐代文学。60年代起，研究重点又转移到中国文学批评史。他的乐府研究主要是在二十多岁时进行的。

王老师的乐府诗研究有这样几个特色：一是重视经典细读。比如《六朝乐府与民歌》，基本上是研究《乐府诗集·清商曲辞》八卷的成果，是通过对这八卷书的细读完成的。二是注重进行环境考察。他每研究一件事情，都会注意它之所以展开的空间和时间的背景。这样的效果是能够说明事物产生的原因。三是重视采用目录学方法，以保证资料的系统性及其来源的可靠性。他在每进行一项工作之初都会采用目录学的方法来做材料学的准备，所以他说自己的指导老师是《四库全书总目提要》。他的研究成果也因此显得细腻、贴切而有条理。

对王老师在乐府研究上的成果，有一些学者做过评论。我认为最好的评论是王老师自己写的《我研究古典文学的情况和体会》，发表在《贵州文史丛刊》2003年第1期上。在这篇文章中，他这样介绍了自己的研究：

关于《六朝乐府与民歌》一书，他说：这部书“对六朝通俗乐曲清商曲辞中的吴声歌曲、西曲歌两部分，作了系统深入的探究”。——注意，他对自己的学术工作特点的概括是“系统深入”。

关于《吴声西曲的产生时代》，他说：这篇文章重点研究吴声西曲“在六朝时代的发展过程及其与当时贵族上层阶级人士文娱享乐生活的密切关系”。——在这里，他提出重视研究文学现象的时间特点，也就是注意考察文学现象同当代社会文化的关联。

关于《吴声西曲的产生地域》，他说：这篇文章“说明吴声、西曲产生的中心地区分别是当时的京城建康和江陵，并进一步阐述了这一地

域条件与歌辞内容、情调的关系”。——在这里，他提出注意研究文学现象的空间特点，也就是文学现象同地域文化的关联。

关于《吴声西曲的渊源》，他说，这篇文章“就吴声、西曲的体制形式特点，探讨它们与歌谣与相和歌辞乐曲分解的承传关系”。——在这里，他提出要注意考察事物的形式。

关于《吴声西曲杂考》，他说：这篇文章“考证了《前溪歌》、《子夜歌》、《碧玉歌》等十多种曲调”。关于《论六朝清商曲中和送声》，他说：这篇文章“通过乐曲中和送声性质、作用的阐明，解释了现存许多吴声、西曲歌辞内容与旧籍有关作者、本事记载不相符合的疑问”。——这两篇文章的特点是注意考察事物之间的联系，特别是音乐与文学之间的关系。

关于《论吴声西曲与谐音双关语》，他说：这篇文章详细分析了吴声、西曲歌辞中出现的双关语，“并从当时民谣隐语、上层阶级谈吐两方面论述了当时普遍运用谐音双关语的社会风气”。——这篇文章注意细节分析，是一篇由小见大的论文。

关于《论吴声与西曲》，他说：这篇文章“对吴声、西曲作全面概述，除上面介绍的内容外，还就其文学成就特色与发展过程作了较多补充。吴声、西曲歌辞，在过去封建时代常被人们视为淫辞鄙曲，很少措意，‘五四’以后，又被不少学人视为纯粹的民歌俗曲，很少注意它们与当时上层阶级人士的密切关系。我在这方面的研究，填补了空白，创获较多。”——这段话反映了王老师的主要研究观念：一是填补空白，打破过去因为文学等级观念所造成的研究范围的局限；二是注意考察民歌俗曲与上层人士相联系的环节，全面揭示事物关系。

总之，从以上内容可以概括出王老师关于音乐文学研究的观念和主要方法，也就是一个基本观念、五个研究方法。总的观念是填补空白，全面揭示事物关系。方法上的要点则是：第一，做系统深入的研究；第二，重视考察文学现象的时空背景；第三，注意考察事物的形式；第四，

注意细节分析；第五，重视不同社会阶层之文学的彼此关联。

我第一次看到王老师的著作《六朝乐府与民歌》和《乐府诗论丛》的时候是29岁。我是恢复高考以后第一届大学生，在农村劳动十年，到26岁进入大学，28岁才考上硕士研究生。事实上：王老师进行乐府研究的时候比当时的我更加年轻。为此，我在崇敬王老师的同时，也会被他的年轻的智慧所激励。也许我后来的学术道路同这个感受有关系。不知道大家是否注意过这样一个情况：学生都会模仿自己的老师。学生和老师有模仿、被模仿的关系，不一定把它说出来，但事实上是存在的。比如我的博士生导师任半塘先生，我跟他读书的时候，他已经快九十岁了，已经不太能向我传授具体的知识了；我于是找到了向他学习的好方法，即通过阅读他的著作来模仿他的研究。王运熙老师的《六朝乐府与民歌》、《乐府诗论丛》，对于我来讲同样有榜样的意义，所以我在硕士阶段就开始注意事物考察的系统性，注意研究对象和环境的联系。我的硕士学位论文题目是《明曲本色论的渊源及其在嘉靖时代的兴起》。这篇论文，可以说是对以上思想方法——重视考察事物关系，注意文学理论现象的时空背景和文学基础——的初次实践。

以上是说王运熙老师的工作。从他的乐府诗研究里面我们可以看出：他所代表的第一阶段的乐府诗研究的基本观念和主要的研究方法，已经达到相当成熟的程度。所以，要是我们说过去的乐府研究水平低，所以现在要来进行乐府学；那么，我们的说法就是轻率的。当然，王老师的观念和方法是否能被学术界接受呢？却不一定。比如我有一个学兄叫杨明，他的硕士学位论文的题目是《盛唐边塞诗和唐代边境战争》。1982年答辩的时候，这篇论文就遇到这样一个争议意见，即认为他研究的不是文学而是历史。面对这种质疑，我记得王老师未作任何表示。我理解，他的意思是：这个问题不需要讨论，因为研究就是比较，至少要把对象和它的背景作比较。这道理是不言自明的。或者说，文学史研究必然有两个观察角度：既是文学角度的研究，也是历史

学角度的研究。古代音乐文学研究尤其具有多角度的要求，因而要注意采用比较的方法。

这种比较研究，在任半塘先生的学术实践中同样有鲜明的表现。

（三）任半塘先生的研究

任半塘先生大名任中敏。他出生在 1897 年，比王运熙老师大三十岁。为什么把他放在王运熙老师之后来介绍呢？因为他代表了比较晚近的学术思潮，也就是从“艺”的角度、“场上”的角度进入文学研究的思潮。对于一百年来的音乐文学研究来说，这是一个重大改变。

任先生是在 1917 年进入北京大学的，进校不久，就随吴梅先生学习词曲。他的特点正是从词曲研究进入音乐文学研究，跟前面说的那些学者——从诗歌研究进入音乐研究的学者——不同。大学毕业以后，1920 年代，他重点进行词曲研究，著有《散曲丛刊》、《新曲苑》等著作，建立了“散曲学”这个新学科。后来，他花了几十年时间办教育，建立了“汉民中学”。到 1950 年代，他重新进入学术界，从事唐代文艺研究，著有《敦煌曲校录》、《敦煌曲初探》、《教坊记笺订》、《优语集》、《唐戏弄》、《唐声诗》等著作。从 1955 年到 1982 年，他发愤图强，在政治环境相当不利的情况下，建立了三项学术事业：一是敦煌曲研究，二是唐代表演艺术研究，三是唐声诗研究。进行这些研究工作，任先生都有一种承前启后的使命感。比如他在《唐声诗 · 弁言》中说到：“顾于其业接触既久，好之殊殷，粗得门径，以为可行，立志开端，唤起来者，以昌其业。因撰此稿，试作综合探讨。”可见从目的、效果两方面看，《唐声诗》都是一个先行者，它代表的是一项宏大的事业。这事业不妨就叫作“声诗学”。

这是一个怎样的事业呢？在初版于 1962 年的《教坊记笺订》中，我们可以看到它的概况。这本书里面有一篇《唐代音乐文艺研究发凡》，叙述任先生关于毕生学术事业的理想。按照这篇《发凡》，在《唐声诗》之外，他打算撰写《唐杂言》、《唐著辞》等 18 部著作，这些

著作共同构成“唐代音乐文艺研究”总体。其中有些著作，他没有来得及着手，而是由我完成了。比如我写过一本《唐代酒令艺术》，它其实包含了《唐著辞》的内容；我的博士学位论文叫《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，它其实也就是对任先生所设想的《唐杂言》的扩大。总之，任先生这项总体工作，从一个角度看，可以称作“对唐代结合音乐之词章的全面研究”；从另一个角度看，则可以称作“对唐代结合音乐之伎艺的全面研究”。它不仅包括关于“声诗”、“杂言”、“著辞”和敦煌歌辞的研究，而且包括唐戏弄研究和唐大曲研究。也就是说，这是一项词章和伎艺并重的研究。任先生最基本的研究方法，就是通过伎艺看词章，通过词章看伎艺。

如果注意一下任先生本人的学术史，那么我们还可以了解，“唐代音乐文艺研究”另外有一个特点，也就是表现为由词曲研究向发生学的延伸，表现为探寻事物初始形态的学术追求。从这个角度看，《唐声诗》首先一个姐妹篇，是出版于1958年的《唐戏弄》。这两部书的共同点是分别指向了一个事物起源问题——《唐戏弄》指向中国戏剧之起源的问题，《唐声诗》指向词之起源的问题。要说中国文学史研究这个学科里面有什么问题最大，我想就是诗的起源、词的起源、戏曲的起源这几个问题。我认为，任先生立意要寻找后面两件事物的起源。

任先生是生在19世纪的人，思想跟我们有些不一样。那时的人有比较强烈的责任感，有比较明确的社会角色意识。任先生的自我角色是因为两个人而确定下来的。一位是吴梅，是他学术上的导师；另一位是胡汉民，是他政治上的导师。他很自觉地把自己的生命当作这两位老师的延续。比如，他的学术往往以吴梅先生的立场为立场，因而表现为对于王国维先生的批判：王国维写了本《优语录》，他就写了本更加详尽的《优语集》；王国维著有《唐宋大曲考》、《宋元戏曲考》，他就做了一部更具本源意义的《唐戏弄》；针对王国维在敦煌文学研究的不足，他对敦煌歌辞作了较完备的收录，完成了《敦煌曲校录》、《敦煌曲初探》、《敦煌歌

辞总编》等著作。在他身上，可以看到前代知识分子身上的一些特点，比如说忠诚、重视师承、敢于担当。无论如何，这不能说是缺点，因为从效果上讲，任先生的学术的确在王国维先生的基础上有很大推进。同样是讨论中国文学史上的词起源问题、戏剧起源问题，《唐戏弄》、《唐声诗》展示了非常广阔的文化人类学的视野。

正是基于以上理想和追求，《唐声诗》提出了一套具有前沿意义的文学史理论。其中最重要的观点是以下三项：

1. 任先生认为：歌辞的体式是由音乐和表演方式决定的。齐言、杂言两类辞式，彼此之间并无因果关系。他说："齐言、杂言二体，同时并举，无所后先，不相主从。""格调则文占其一，艺占其三。……绝大部分之长短句格调，应为倚杂言之声而辞，不假他辞。"

任先生提出以上看法，有一个重要背景，即过去的词学研究是作为诗学研究的附庸而进行的。老话说"诗尊词卑"。意思是：诗歌是高级的文体，词是卑下的文体。另外有两个相关的说法，一是说"词为艳科"，词是黄色的文学作品；二是说"词生于诗"，只有用诗的理论才能解释词的理论。任先生强烈反对这种等级观念，于是把"诗"、"词"之二分改称为"齐言"、"杂言"之二分，以"杂言"代指词，"齐言"代指诗。也就是说，他不再认为诗先词后，而认为齐言、杂言的关系是一个平等的关系。我曾经对研究生说：每一代学者，往往能在前人的基础上往前走一步，很难一口气走两步。任先生在这里事实上往前走了一大步，这是很了不起的。我们这一代人当然可以再往前走一步，也就是对"齐言"、"杂言"之分别的本质作出解释。我以后会讲到这一点，讲如何从辞、乐关系的角度看待"齐言"、"杂言"这二者之间的分别，由此确认它们的本质。现在可以提一下：在分辨齐言、杂言的时候，有些辞句之间的小差异是不具备本质意义的。比如有些诗歌在《旧唐书》里记为长短句，在《新唐书》里记成七言诗或者五言诗，差别只有一两个字，它们的差别就不好说是文体的差别；或者说，

由这两种记录所表现的齐言、杂言的分别并不是本质的区别。这是属于我们这个时代的问题。而在任先生那里，用齐言、杂言的对比来化解诗和词的对立，已经表现为一种进步。

2. 任先生认为：作为音乐文学，歌辞是由音乐与文学两重因素构成的。以文学为立场，仅仅把音乐作为论证之装饰的研究，不成其为音乐文学研究；把两者的关系简单化，仅仅认为长短句词是近体诗向外来音乐的一种适应，也不成其为音乐文学研究。他说："诗与乐相表里，宜体用，非本末关系。"历代诗与乐，至少有以下三种配合方式："（甲）由声定辞；（乙）由辞定声；（丙）选辞配乐。"

以上认识，反映了任先生的思想方法，就是重点从声和辞的关系来看音乐和文学的关系。一般人喜欢笼统地讨论音乐和文学的关系；他不是这样，他把这种讨论具体化了。他有个看法，就是认为诗和乐的关系是多元的，这一看法到现在仍然有指导意义与前沿意义。

比如学术界有一个重要观点叫作"以文化乐"，认为汉族音乐的传统是"文主字从"，具体表现为"依字声行腔"——从文词的声调化出乐曲的旋律。相比任先生的解释，这一观点就显得有些片面，因为任先生起码指出了在历史上存在过的三种辞、乐结合的方式。

从本质上看，对这三种辞、乐结合的方式也可以一分为二：一种是辞主乐从，另一种是乐主辞从。前者即"以文化乐"，传统的表述叫作"诗言志，歌永言"，或"乐以诗为本，诗以乐为用"；后者则是"诗不言志，歌不永言"。这种"诗不言志，歌不永言"的方式是不是臆造的呢？不！它的确存在。比如当西域音乐传进来的时候，那些非汉语的歌辞必定会在传唱过程中失落，人们必定要按照已有的曲调填写新的歌词，这种情况必然会引出以下两种辞乐结合的方式：一是"由声定辞"，元稹的说法是"因声度辞"；二是"选辞配乐"，也就是唐代人所说的"声诗"。这时候的辞、乐关系显然是一个先声后辞、乐主辞从的关系。这种方式在唐代非常流行。正因为这样，才出现了采用依声填

词、采诗人唱两种方法来创作的“曲子辞”或“词”。

到宋代以后，旧传统上升，重新恢复按照诗歌来配乐的方式，使“诗而声之”成为习惯；但是，我们不能以偏概全，不能仅依南宋以后词和昆曲的情况来理解中国音乐文学的整体。从这个角度看，任先生关于由声定辞、由辞定声、选辞配乐三种方式的观点，对于中国音乐文学研究来说，具有特别重要的意义。

3. 任先生认为：宋代人关于长短句词调由填实和泛声而来的观点是错误的。唐代燕乐歌辞并不是一字一声，也不是一句一拍。朱熹有一个影响很大的看法，即认为诗歌之所以能够变成词，是因为唱歌的时候有很多和声、泛声、虚声，把和声、泛声、虚声填上实辞，原来整齐的歌词就变成长短句的歌词。任先生坚决反对这个看法。他认为诗调本来就是曲调，彼此相对应，不需要用和声来填实。这一看法，实质上是用关于音乐文学的细致考据推翻了过去诗家的推测。

我认为，以上三项理论观点未必不可以商榷，但它所代表的“声诗学”的基本立场却是明显具有科学性的。这立场就是：承认文学和音乐的共生关系；承认音乐工作者（伎艺人）和文学工作者（文人）在音乐文学史上的平等地位；重视从具体的辞乐关系的角度出发，去认识不同的音乐文学现象。这样一来，它就和通常的“词曲研究”或“乐府学”拉开了距离。

我们知道，关于戏剧起源的研究和关于词体起源的研究，在 20 世纪以来，都可以归入音乐文学研究的范畴；但至少其中关于词与音乐之关系的研究，基本上是停留在以文学和文人为本位的传统之上的。在认识历史之时，它们很难获得客观的视角。有一个明显的事实是：相当多的研究词与音乐关系的学者，他们的立场是词学家的立场。他们所谈的“音乐”，其实是指格律，指文辞声调；他们只谈吟诵的声音，而不谈歌唱的声音。这种人习惯站在古代士大夫的立场上去看音乐文学的“雅”“俗”之别，因而有重视正统文学、否定通俗文学的倾向。

这件事说明，任先生的看法和当时学术界的一般观点确实是有差距的。有一句俗语说：做什么并不重要，重要的是怎样做。这话很对：同样是进行音乐文学研究，不同的人观念的确不太相同。

前面说到，音乐文学研究者有一个很好的观念，即：为了解决文学问题，我们要研究音乐文学，研究《乐府诗集》。现在我们看到，任先生在这个观念之上进了一步。他认为，音乐文学是一个独立的本体，有它自己的问题和方法，应该作为研究的主体对象。比如关于词的起源问题，如果以“诗尊词卑”为立场，那么就会认为词是从诗变过来的，认为词的格律来源于诗的格律，所以摆脱不了“填实泛声”之说；而只有把音乐文学当作研究的主体，才能超越传统的文体观，真切地、深入地探讨文学与音乐的关系问题。总之，到任先生这里，中国古代音乐文学研究有一个范式的改变。他的实践表明，研究方法问题，归根结底也就是研究观念的问题。

二、经验：我在音乐文学领域的学习和研究

我从1979年起跟随王运熙先生学习中国文学批评史，从1982年起跟随任半塘先生学习隋唐音乐文学。不由自主走上了音乐文学研究的道路，也反复阅读了《乐府诗集》。

关于两位导师对我的教育，我多次作过专门介绍。2006年，曾经向北大博士生讲过《进入学术工作的十条经验》。除导师的教育以外，我认为，以下两件事情对我的学术思想影响最大。

第一件事情是，我曾经在农村劳动十年，是在牛屁股后面完成“我的大学”的。这段生活让我有了强烈的知识饥渴感。那时每天要劳动十几个小时，加上繁琐的“早请示”、“晚汇报”，读书时间很少很少。这样一来，我不免会把读书和自由当成同一件事情。我感到，只有通过阅读，一个人才能超越现实的辛苦和逼仄，在广阔的空间和时间里放

飞自己的想象。我于是习惯从人的需要这个角度看待读书。同时，由于生活在社会底层，生活在广阔田野当中，因而在阅读和思考时会有一种人类学倾向。

这十年，正是我养成读书习惯的十年，上述倾向于是深刻地影响了此后的一生。这未必是我的优点，但可以说是我的特点，因为同其他学者相比，我的确更加关心不同环境中的文化，重视在人类学视野中认识事物。我曾经深入草原和绿洲，在新疆、西藏、云南以及境外的吉尔吉斯斯坦、哈萨克斯坦做过仔细的学术考察。前两年还在四川、云南等地调查彝族和羌族文化，撰写了《论火把节的来源》、《论〈梅葛〉中的文化数字》等论文。

另一件事情是，在上博士生理论课的时候，我很认真地阅读了马克思的《资本论》。这门课程由扬州师范学院的陈均老师采用一对一的方式指导。我一边读书，一边和陈老师反复讨论了这样一个问题：如何利用概念体系，去揭示现象事物的本质。我认为，《资本论》的研究方法，核心在于范畴分析和历史分析。前者也就是把经济范畴的物质内容和它的社会形式加以区分，比如从劳动二重性、货币二重性中推导出资本范畴；后者则表现为努力追寻在资本的物质内容掩盖下的历史形式，恩格斯的说法是“逻辑和历史相一致”。

这两种方法都适用于我们的音乐文学研究。比如，透过纷纭复杂的音乐文学现象，可以观察到一些比较具有本质意义的活动，这就是联结音乐与文学的不同方式。把这些活动总结为概念，那么可以建立“曲子”、“大曲”、“谣歌”、“讲唱”、“著辞”、“琴歌”等一套体系。又比如同样是歌唱，不同时代有不同的典型形态，汉魏之际是相和歌，六朝之时是清商曲，北朝以后是“胡夷里巷之曲”，开元天宝年间盛行“教坊曲”，中唐以后流行酒筵著辞。这些形态的关系既是历史关系，也是逻辑关系。简单地说，为了更深刻地认识事物，我意识到，音乐文学研究有必要引入新的分析方法。其具体要点有二：一是范畴分

析，二是历史分析。后来，我把思考的成果写成了一篇论文，发表在上海戏剧学院学报上面，题目是《试论〈资本论〉中对于事物的质的规定方法》。

进校之初，也就是在学习《资本论》的时候，任先生曾经同我讨论过博士论文的写作。他建议我参考《唐声诗》的结构来设计论文，写一篇《唐杂言》。我根据他的建议作了许多尝试，发现不太合适。为什么呢？因为我无法简单地重复前人的工作。《唐杂言》要进行的同样是歌辞研究，研究对象和《唐声诗》相近，可利用的资料和《唐声诗》相近；假如不改变研究思路，那么就会造出一个《唐声诗》的复制品。这是不符合学术要求的。怎么办呢？这时候，上面说的两件事情便发生作用了，我设想走一条新路：用一个立体的视角，来观察我所面对的那几百年的音乐文学运动。或者说，用一种剥露本质的方法，来讨论隋唐五代的音乐文学。我于是更换了自己的立场：不再是文学本位，也不再是音乐文学本位，而是以事物关系（音乐与文学的关系）为本位。我的博士论文就是按照这一思路来进行的。

我花了一整年时间来通读隋唐五代的历史著作和文学作品。当我按上述思路来观察其中的音乐文学资料的时候，有焕然一新的感觉。我从每一种文学体制中，比如五言、七言、长短句、单篇、联章等，都看到了决定它们之所以如此的音乐形式，这就是隋唐燕乐的不同的音乐结构。比如前面谈到诗而声之、选辞配乐、“因声度词”三种声辞关系，它们其实意味着三种不同的音乐文学体裁。第一种，按诗而声之的方式去造歌，所造成的是乐歌型的声诗。在隋代就有这种声诗，比如隋炀帝曾“大制艳篇”，然后谱上《万岁乐》、《泛龙舟》等“新声”。第二种，按选辞配乐的方式去造歌，所造成的便是曲子辞型的“声诗”。这种声诗多见于盛唐以后，比如在《乐府诗集·近代曲辞》中录有《渭城曲》、《簇拍相府莲》、《伊州》大曲歌第一等歌辞，乃采自王维诗。第三种，按因声度词的方式去造歌，所造成的是“乐府”曲子辞。

比如《云谣集杂曲子》中的歌辞。在前两种情况下，人们先写好词再去配曲，所以歌辞有大致相近的文学体式——由于同当时人的写作习惯相吻合，这些体式往往是五言近体、七言近体，任先生称作“声诗”。如果相反，采用因声度词的方式去造歌，所采的曲调基本上是从西域传过来的曲调，是在流传过程中失落了原有歌词的曲调，而这些曲调原来配合粘着语歌辞，那么，新的歌辞便往往是长短句。所谓“齐言”、“杂言”之别，表面上看是篇章体制的区别，而究其实质，乃是声、辞关系的区别。李清照说：“乐府、声诗并著，最盛于唐开元天宝间。”这里说到了唐代曲子的兴盛；同时说到：在唐代曲子辞中，有“乐府”与“声诗”的二分。我的理解是：前者（“乐府”）指的是乐工之辞，即因声度词的“长短句”；后者（“声诗”）指的是诗人之辞，即选配乐曲之辞，往往表现为五七言近体。它们是两种声、辞关系的代表。

值得注意的是，在“乐府”曲子辞中有一个特殊的品种，也就是按打令规则创作的曲子辞，唐代人称“著辞”。这种曲子辞是在游戏的场合，按行酒令的要求来制作的，有特殊的格律。它们的格律和诗的格律很不相同，有时候要求句句押韵，有时候要求颠倒用韵。显而易见，这种格律不是音乐所要求的，而是游戏所要求的。它们在安史之乱以后成为一种流行的娱乐方式，引起文人们的兴趣，造成了大批格律曲子辞。其代表作品是“饮筵竞唱其词而打令”的“新添声《杨柳枝》”。正是经由这些作品所代表的时代风尚的洗礼，诗才变成了“词”。

总之，在攻读博士学位的时候，我常常追溯每一种文学体式背后的行为原因，总是设问：什么样的行为造成了什么样的文体？但这只是第一种追溯。还有一种追溯是从每一种音乐结构中看到决定它们之所以如此的历史背景。比如为什么会有曲子？为什么到了隋代、唐代才有曲子？唐代以前主流的音乐形式叫作相和歌，相和和曲子是两种歌唱的方法，为什么会有这两种歌唱方法的过渡？后来，我自以为找到

了问题的答案，也就是认识到，其中最重要的因素是乐器改变——随着西域音乐传入，中原开始使用大量的节奏乐器，比如在“十部伎”中所使用过的四十种乐器当中有十七八种是打击乐器。这样就造成了新的节奏观念，也造成了新的曲体观念——曲体比较规整，不再像清商曲那样散漫和随意——这样一来，依一定的曲调来作词就成为可能。这件事，按刘禹锡的说法是“依《忆江南》曲拍为句”，也就是按照节拍来作词。

进行以上追溯的时候，研究对象在我面前表现为三样东西：表面上看是文体，透过文体看是音乐的结构，而在音乐结构的背后还有文化背景。为了把这三样东西的关系搞清楚，需要抓住其中的关键环节。过去，任先生把曲调当作关键环节，所以《唐声诗》用一半篇幅作了曲调考证；而在我看来，更重要的环节是作为结构的音乐体裁，所以我在博士学位论文中，把隋唐五代音乐文学区分为曲子、大曲、谣歌、著辞、琴歌、讲唱六种体裁，各立一章，分别进行了研究。我认为，这两种研究都可以达到某种深刻性，即可以揭示音乐文学的内部关系及其历史发展的原理。我的博士学位论文，因此也改名为《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》。

以上说的是我自己的特殊的经验，也就是通过现象去追寻事物本质的经验。同传统的古典文学研究相比，这一经验是音乐文学研究所特有的，因为音乐文学研究需要考察音乐与文学之间那许许多多个层次和关系。不过从另一面看，任何一种文学研究都要面对事物关系，都要通过现象看到本质。因此，我愿意换一句话来表述以上这个意思。即：观念的转变必然会导致思路的转变和方法的转变。比如，一旦把学术立足点转移到音乐文化的历史变动这一基础之上（不止是考察文学的发展），那么，我的论文就要从“隋唐燕乐”一章开始，因为隋唐燕乐是我要讨论的各种音乐文学现象的背景。又比如，一旦按前面所说的理由进行操作，那么在这一章之后，论文便自然会进入音乐体裁部

分，设立“曲子”、“大曲”、“著辞”、“琴歌”、“谣歌”、“讲唱”等六章进行论述。这说明一个道理：真正的音乐文学研究的确有其特殊性，在观念上有别于传统的古典文学研究。

也许各位会问我：对于音乐文学研究来说，哪些新观念比较重要？从我的经验看，是以下三个观念：

第一，把文学体裁看作各种艺术活动的书面表现。比如依调填词的“词”，其实是以下三种彼此联系的艺术活动的书面表现：一是按固定曲调唱歌，二是依一定格式唱和，三是循一定的规则进行打令游戏。文学体裁和这些艺术活动之间的关系，可以说是“果”和“因”的关系。也就是说，依调填词的创作方式是由曲子、唱和、打令这三者确定的，这种创作方式又决定了文体。比如曲子辞之体，就是按照曲调来选择文辞格式这种创作活动的书面表现。总之，我们观察事物，如果要讲究深入，那么就要去探讨隐藏在现象底下的原因。

第二，认为文学形式是歌唱程式和表演程式的遗迹。这也可以举个例子：比如多段重复的“联章歌辞”，是反复踏歌的遗迹。所谓反复踏歌，也就是一群人在聚会中不断地按一个曲调来唱歌，一段一段地唱，用脚步来打节拍。许多少数民族还保留了这样的歌舞习惯。我认为，正是这种风尚造成了“联章”这样一种文体。“联章”是任先生造的词，它指的就是按同一个格式不断重复这样的韵文。这个例子启发我们：文学形式的区别，往往源于歌唱程式或表演程式的区别。

第三，认为不仅要在理论上承认音乐和表演对于歌辞体式的决定作用，而且要建立细致的空间坐标和时间坐标，具体探讨其方式和表现。这一观念，跟王运熙先生的思路是相近的；不过，在《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》当中，它运用得更加广泛。比如关于词这种新文体的产生，很多人发表过意见，笼统地说词是由隋唐燕乐造成的。但是，隋唐燕乐如何具体地影响了词，人们对这一点的讨论却不多。其实，只要仔细观察就能发现：词是一个不断变化的事物，它在不同发展阶段接

受了不同文化因素的影响。因此，词的起源问题可以由“隋唐燕乐和文学如何相关”的问题转变成为“这种相关性如何实现形态转换”的问题。

关于这个“问题转变”，我愿意多说几句话，作点解释。大家也许都知道，关于词的起源问题，人们习惯给出有固定时间点的答案，比如说认为词起源于诗三百，或起源于乐府诗，或起源于隋炀帝，或起源于初唐中宗皇帝，或起源于盛唐李白，或起源于中唐白居易、刘禹锡等人的唱和，或起源于晚唐温庭筠、裴諴等人的打令，等等。我的看法与此不同。我认为，这些人所说的“词”，其实并不是同一样东西——比如隋炀帝所作的《纪辽东》，和温庭筠用来打令的《南歌子》就不是同一样东西。正因为标准不同，所以人们在词的起源问题上争执不下。换句话说，所谓“词”其实有多种形态，词的起源实际上是一个形态转移的过程：它在隋代的时候被视为“胡夷里巷之曲”，也就是有了曲子形态；它在初唐的时候采用“撰词起舞”的方式来创作，也就是产生了依调唱和的规则和风气；它在盛唐的时候以“教坊曲”的名义流行，也就是有了“依曲拍为句”的条件；它在中晚唐的时候有了“著辞”这一特色品种，流行按某一曲调范式而打令。许多因素不断累积，最后到五代形成了“律词”之体，到宋代则演变成为按谱作词的文人新诗体。我由此得出的看法是：词是在新俗乐兴起以后，经长期发展而形成的一种文体。就其主要的阶段性特征而言，词经历了民间辞、乐工辞、饮妓辞、文人辞次第演进的过程，分别具有作为“胡夷里巷之曲”、作为教坊曲、作为酒筵改令辞、作为格律范本辞的不同本质。词体的格律特征事实上反映了一种文化积累：在民间辞阶段（大致相当于隋至初唐），获得歌调；在乐工辞阶段（大致相当于盛唐），获得依调撰词的曲体规范；在饮妓辞阶段（大致相当于中晚唐），增加了众多的改令令格；在五代以后的文人辞阶段，这些令格转变成由词谱所规定的种种格律，由此而形成了和诗相并列的一种新文体。

不知道各位是否能够接受我提出的上述答案。它回答问题的方式的确不同于人们所习惯的方式。这种方式是否有道理呢？我想大家可以回想一下瞎子摸象的故事。在这个故事里，也有两种回答问题的方式：一种说大象像绳子（摸到大象尾巴的瞎子这样说），或者像扇子（摸到大象耳朵的瞎子这样说），或者像柱子（摸到大象腿的瞎子这样说）；另一种则说大象其实是这许多局部的总和。我们都知道，后一种方式是比较接近真理的；前一种方式貌似准确，却很片面。可惜的是，人们总是习惯按前一种方式来解答问题。在词的起源问题上出现的情况，正好也是这样。为此，我们需要反思。大家知道，建立理论的目的是为了准确而深刻地解释事实，只有能够解释事实的理论才是有效的理论。比较起来，在关于词起源的理论中，从形态转移的角度来观察词起源的理论，显然具有最大的解释力。

把以上三条综合起来，可以说，我在实践中形成了一套自己的方法。其中包含三个要点：一是“通过物质来考察精神”，二是“通过形式来探究内容”，三是“通过行为来理解思想和言论”。2008 年，在《中国早期思想与符号研究》一书中，我再次提到这三句话，认为自己在研究中国早期思想文化的时候、研究神话的时候，也是把这三点当作方法论的基础的。现在回过头来看，这些方法最初是音乐文学研究的方法。它首先在博士学位论文中得到运用。这说明，这些方法是具有普遍效用的，并非仅属于音乐文学研究。不过饮水思源，正是这些方法，使我对《唐声诗》所提出的核心问题作出了初步圆满的回答。

从撰写博士学位论文那年（1983 年）算起，我已经在音乐文学领域工作了三十年。尽管我的研究范围大致限定在唐五代以前，但其中也有很多体会，三言两语说不完。现在，我打算再举一个例子，说一说印象最深的一点体会。

大家一定知道《胡笳十八拍》吧？它既是一部著名的文学作品，也是一部著名的音乐作品。大家知道它，通常因为它联系于三国时候

的蔡文姬。人们一般认为，它是蔡琰蔡文姬的作品。不过，关于这一说法，却在20世纪50年代末期引起了一场热烈的讨论。这时，正是郭沫若先生完成了他的剧本《蔡文姬》的时候。为了维护蔡文姬对于《胡笳十八拍》的著作权，郭沫若在半年里写了六篇文章。他用雄辩的语言论证说："那是多么深切动人的作品呵！那像滚滚不尽的波涛，那像喷发着溶岩的活火山，那是用整个灵魂吐诉出来的绝叫。我是坚决相信那一定是蔡文姬作的，没有那种亲身经历的人，写不出那样的文字来。"

郭沫若先生的这些话能不能解决问题呢？不能。因为那是文学评论，而不是文学研究。它把"美"的东西当作"真"的东西，这在考据学上是行不通的。那么，持怀疑观点的学者们是不是解决问题了呢？应该说，有很大推进，但没有解决。因为这些学者主要是把《胡笳十八拍》当作文学作品来研究的，而忽视了《胡笳十八拍》的本质——它是一首琴歌，并不是普通的文学作品。

我是在研究唐代琴歌时注意到《胡笳十八拍》的。也就是说，我是在对曲子、大曲、著辞这些音乐体裁作过细致考察之后，再来研究琴歌，进而研究《胡笳十八拍》的。因此，我很自然地采用了音乐研究的思路。根据这一思路可以得出以下两个基本认识：

第一，《胡笳十八拍》这个名称联系于一种特殊的伴奏方式，也就是用拍板表示段落结束。这种方式不可能产生在唐以前，因为在魏晋南北朝时期，人们是用"节"（而不是"拍"）来为歌唱打节拍的，这就是所谓"丝竹更相和，执节者歌"。翻遍魏晋南北朝的文献资料，找不到一处关于拍板或"拍"的记录。这种记录一直到隋代才出现。因此，从音乐角度看，"节拍"这个词是两个不同的历史形态的结合，"节"代表清乐时代的节奏乐器和节奏单位，"拍"代表燕乐时代的节奏乐器和节奏单位。现在我们把乐曲的节奏单位统称为"节拍"，不再把"节"和"拍"相区别；不过从历史的角度看，"节"和"拍"却代表了

两个不同的时代。到了唐代，“拍”的使用就非常普遍了，仅从敦煌壁画中的种种乐器组合中就能看出这一点。总之，三国时候的蔡文姬不可能创作以《胡笳十八拍》为名的作品;《胡笳十八拍》这个名称说明，郭沫若先生错了。

第二,《胡笳十八拍》是琴歌，也就是古人说的“弦歌”。它是怎样歌唱的呢？根据《尚书·益稷》的说法，是“搏拊琴瑟以咏”，也就是用古琴作简单伴奏，进行咏唱；根据《古诗十九首》的说法，是“上有弦歌声”，“一弹再三叹”，也就是按相和方式来歌唱，歌声和琴声相和而不相合，两者的旋律不一样。这两种歌唱方式同古琴的性质有关：它其实是一种独奏乐器，主要用于自娱，在正常情况下并不伴歌。因此，历史上关于《胡笳曲》的记录，不能等同于关于《胡笳》歌的记录。郭沫若先生所说“弹和唱往往是分不开的，有了琴谱尽可以证明也有了唱辞”。这句话也是不对的，因为弹和唱并不是一件事。

依据以上这两条，我在《胡笳十八拍》研究中建立了以音乐为本位的观念。如上所说，这自然也就引起了研究方法的改变。比如，我在考察《胡笳曲》的演变过程之时，补充了三类被人忽视的资料：第一是七弦琴艺术史的资料。根据这些资料，可以清晰地描写出《胡笳》曲的发展过程：魏晋南北朝的时候,《胡笳》是琴小曲，到唐代才变成琴大曲。在中唐以前,《胡笳》一直是单纯的器乐曲，到中唐，也就是刘商为《胡笳十八拍》作辞的时候，它才成为伴奏曲。由此可以知道，十八拍的《胡笳曲》产生在盛唐董庭兰以后，而不是蔡文姬时代。第二是考古学的资料，例如敦煌文献所记的《胡笳十八拍》。根据这些资料，唐代流行的《胡笳十八拍》是《大胡笳十八拍》，也就是刘商作辞的《胡笳十八拍》；传说蔡琰所作的《小胡笳十八拍》，是直到宋初才有明确的文字记载的。第三是民间遗存的资料，例如保存在各种琴书中的38份《胡笳》琴谱。根据查阜西《存见古琴曲谱辑览》，这些琴谱可以分为三个系统：一是四段结构的《小胡笳》系统，二是配合刘商辞意的

《大胡笳》系统，三是调式和《小胡笳》相同的《胡笳十八拍》系统。这说明，《胡笳十八拍》有两个来源：一是《大胡笳》，二是《小胡笳》；人们所争论的《胡笳十八拍》，只是《小胡笳十八拍》，来源于《小胡笳》。它在中唐时只有四段，到五代才形成十八段的结构。根据目录书的记载，它的作者是南唐人蔡翼，而不是汉魏之际的蔡琰。

通过以上这件事，可以得到什么启发呢？我认为：

第一，它说明音乐文学研究有一种特殊性。音乐文学研究的对象有更多的侧面，可以提供更多的观察角度，使用更多的研究资料。我们知道，一部中国古代文学史，主体上是音乐文学的历史，不仅诗、词、曲三大古典文体是由音乐孕育的，而且各种通俗文学文体、民间文学文体也必定要依靠音乐而传播，本质上是诉诸人耳的文学。既然如此，我们要学会从音乐角度观察文学现象。

第二，它说明，我们面对的研究对象，往往有多重本质，我们应当联系事物的发生过程去把握它的深层本质。这种研究方法，可以概括为“立体考察”，也就是把平面的事物竖立起来加以观察。通过这种考察，我们才能准确地理解事物。根据我的经验，这是最有用的方法。

第三，近几十年，学术界提出过两重论证之法，也就是把地上文献和地下文物相结合；又提出过三重论证之法，也就是再加入民间遗存的资料，作文献学、考古学、人类学的综合论证；除此之外，还有学者提出“四重证据法”。以上一例说明，在音乐文学研究中，我们有必要综合运用文献、文物、民间遗存等方面的资料来进行多重论证（不限于四重论证）；实际上，音乐文学研究也为这种多重论证提供了舞台。

三、教学实践：作为博士生课程的《乐府诗集》研究

刚才说到，《乐府诗集》研究是兴起于20世纪的一门新学问。在这项研究的先行者当中，有两位学者最具特色，也就是我的导师王运熙教

授和任半塘教授。当我追随这两位学者攻读硕士、博士学位之时，我也开始了《乐府诗集》研究。后来，1990年代，当我继承任先生的事业，在扬州大学指导博士研究生的时候，我就把全面进行《乐府诗集》研究当成自己的目标了；因为我知道，学术工作有一个重要意义，那就是传承学术。1998年，来自西南师范大学音乐学院、武汉音乐学院等学校的三名新生入学，我们共同尝试了一种围绕“历代乐志”培养音乐文献学人才的教学方式。1999年，当这种“因书究学”的方式取得初步成功之时，我正好招收了五名博士生，于是把《乐府诗集》研究提上了日程。

我们之所以要研究《乐府诗集》，主要有两个原因：其一，《乐府诗集》是产生在《诗经》、《楚辞》、《昭明文选》、《文苑英华》之后的一部诗歌总集，以具有音乐性的诗歌作品为主要内容，代表了中国文学史的一个重要段落，也代表了中国文学史上的一种重要文体。通过对《乐府诗集》的研究，可以建立起中国音乐文学这一学科。其二，《乐府诗集》没有完善的校注本，适合进行“即类求书，因书究学”式的学术训练。我们于是按这个“因书究学”的思路，或者说文献学和考据学并行的思路，以《乐府诗集》为对象进行了教学和研究。我们的理论原则可以表述为三句话：（一）以文献考订为文本研究的前提；（二）在求得古本之真的基础上追求事实之真；（三）把对事物内容的理解同对其形式和存在形态的理解结合起来。实践证明，这些原则不仅有益于学术本身，而且有益于造就学术人才。

前几年，我为1999级博士生尚丽新的新著《〈乐府诗集〉版本研究》写了一篇序。借此机会，回顾了当年进行《乐府诗集》研究的过程。现在，我打算以尚丽新为例，对这一过程作一介绍。它大致可以分为四个阶段。

第一个阶段是基础训练。五位博士生，每人做了十项练习。其中五项同文献学有关，是五位同学都要做的练习。它们是：

1. 作为目录学的训练，选择扬州大学敬文图书馆馆藏目录书、类书、丛书各十部编写一份简明提要；

2. 作为对校勘学理论的实践，以《乐府诗集》为例编写校勘工作体例；

3. 为积累校勘经验，校勘《汉文大藏经中的音乐史料》一书的初稿；

4. 为熟悉古籍，也为掌握传注之学的主要方法，选定三本校注方面的典范之作进行学习和揣摩；

5. 为熟悉古代音乐文学作品资料，也为掌握写作叙录的方法，编写《先唐音乐文学作品解题》和《唐代谣歌解题》。

这五项练习主要是为校勘《乐府诗集》做准备。另外五项则同《乐府诗集》研究有关，每人的项目不同。尚丽新做的练习是：

6. 编写有关唐代乐府诗研究的论文目录和提要（其他同学针对其他朝代编写论文目录和提要）；

7. 对《乐府诗集》的版本进行考证；

8. 对《乐府诗集》所见地名进行考证（其他同学分别做《乐府诗集》引书考、制度考、人物考、音乐术语考）；

9. 编写唐五代音乐文学年表（其他同学编写汉代音乐文学年表、魏晋音乐文学年表、南朝音乐文学年表、北朝音乐文学年表）；

10. 对《乐府诗集》谣歌部分进行补正（其他同学补正《乐府诗集》的其他部分）。

以上练习实际上是一年的任务，不过，在第一学期，同学们就把这些练习项目摸过一遍了。他们懂得：在入学之始进行这些练习项目，是为了让自己遵循实事求是的路线，去亲近《乐府诗集》这部重要古籍。实际上，我们对于《乐府诗集》的理解和其他人有所不同。在我们看来，这部书在文学史上有独特的禀性，也有独特的价值。尽管它和《诗经》、《楚辞》一样，反映了形态较原始的文学的面貌；但它的篇

幅较长（一百卷），所载作品时代较晚（出现在作家文学兴起之后），时间跨度更大，因此细致地揭示了书面文学与口头文学的关系。 从这个角度看，它的学术意义可以超过《诗经》、《楚辞》。 它按作品所属的制度把汉唐之间的诗歌分为十二类，各类有序，各题有解，实际上从十二个角度展示了文学同文化的关系，或者说展示了同古代诗歌相关联的十二项文化史和制度史的背景。 它编成于两宋之交，也就是编成于文人乐府诗创作充分繁荣、乐府研究也充分发达之时，征引古籍数百种，它对乐府诗创作所作的总结，既具有高度的理论价值，也具有高度的史料价值。 这样一来，当研究者面对《乐府诗集》的时候，他实际上面对了整个音乐文学学科。 他自然应该怀有敬畏之心，留意读懂这部大书。从方法角度看，在进入研究之前，他首先应该用严格的古典文献学的方法整理这部古籍，借此建立纯客观的态度，并探明进入《乐府诗集》研究的道路。《乐府诗集》版本考、引书考、制度考、人物考、地名考、音乐术语考以及从汉代到唐代的音乐文学年表，正是为保证这种客观性而建立的工具——既是架向《乐府诗集》校注这一文献学工作的云梯，也是为分头进入《乐府诗集》研究而夯实的基础。

第二阶段是细读原著。 为了使乐府研究的工作做得更扎实、更深入，2000 年，我们拿出两个学期的时间，对《乐府诗集》作了逐卷阅读和讨论。 这门课程就叫作“《乐府诗集》导读”。 第一课是“郭茂倩及其《乐府诗集》”，第二课是“《文心雕龙 · 乐府篇》讲疏”（其内容后来发表于《文学遗产》2010 年第 3 期，题为《〈文心雕龙 · 乐府〉三论》）。 除这两堂课以外，我们一般采用概述和导读相结合的方式来读原著。 具体做法是，由一位研究生概述《乐府诗集》某一部类的情况，再从中提出一些问题来做集体讨论。 这样做的目的，一方面是加深对原著的理解，另一方面是加深对学术问题的理解。

那段时间过得很快乐，有时候每天都有一场讨论，讨论的范围很广，也很深入。 比如在阅读《郊庙歌辞》的时候，我们讨论了郊庙歌辞

的特殊性。我们认识到：它不同于其他歌辞。它所面对的是天神、地祇、人鬼，而不是现实中的人；它的功能是娱神而非娱人。要了解这种面向彼岸世界的歌辞，就要分析其形式上的特点。在阅读《横吹曲辞》、《鼓吹曲辞》的时候，我们讨论了横吹曲与鼓吹曲的区别，注意到它们不仅有不同的音乐来源，而且有不同的功用和不同的“乐器工衣”。通过这些区别可以了解《乐府诗集》进行部类划分的原则。我们还讨论了鼓吹乐的两个传统，亦即作为纯器乐曲的传统和作为配辞音乐的传统。我们建立了这样一个认识：传统的更替意味着文化风尚的更替，因为其他乐府部类也在相近的时间段出现了类似的传统更替。在阅读《相和歌辞》的时候，我们讨论了相和歌辞的定义和分类，进而讨论了解决这一问题的方法，《乐府诗集》相和歌辞的结构问题于是被还原为历史资料之积累的问题。在阅读《清商曲辞》的时候，我们还讨论了两种意义上的清商乐：一是作为《乐府诗集》特定部类的清商乐，它的身份是“九代遗声”；二是作为中古南方俗乐的清商乐，它是晋唐各代清商署音乐的来源。根据这一事实，我们进一步理解了《乐府诗集》清商曲辞同近代曲辞的关联。读书会上出现了很多有趣的细节。2005 年，我发表了一篇关于《乐府诗集·琴曲歌辞》的文章，披露了其中一斑。

2000 年 9 月中旬，我们的讨论进入高潮。比如在 9 月 10 日晚，我们联系《乐府诗集·琴曲歌辞》，讨论了“杂言琴歌”与“杂言谣歌”的异同问题。最后结论是：为便于分析唐代歌辞，应该采用两个谣歌概念。一是与曲子相对应的谣歌概念，指一般意义上的谣歌，在这种情况下，可以在琴歌中作琴谣歌、琴著辞之二分；二是与《乐府诗集·杂歌谣辞》相对应的谣歌概念，指进入音乐记录的一个歌辞部类，在这种情况下，谣歌是与鼓吹、横吹、相和、清商、杂曲、琴歌等等相对应的音乐文学品种，彼此不相混合。又比如在 9 月 11 日下午，我们讨论了游戏文体，认定“嘲”是作为民间的口头文学作品存在的。口头的

未必都是音乐的，但它往往有一部分，特别是未记录的部分，联系于音乐。在搜集资料的时候，对于这种界限模糊的或跨类的作品，应该以“存目”或“副编”的方式加以辑录。后来，9月12日晚上，我们又讨论了相和歌的音乐性质，以及曲子的曲体规范化问题。讨论过程中的问答，很多都被记录下来了。这些问答表明：读书会在很大程度上启发了思考。不仅调动了参加者的知识，而且调动了参加者的经验。

这样的读书会，从2000年4月到2000年10月，大约举行了30次。《乐府诗集》12个部类，每个部类讨论了两到三次，平均10小时。一般来说，读书会有三个效果：第一，让每位博士生都树立了从原著出发的研究观念；第二，让每位博士生都建立了关于《乐府诗集》的全面认识；第三，让每位博士生都积极地调动起自己的学术思维，打通了文献学和音乐文学研究这两者的关联。

《乐府诗集》读书会结束于2000年10月25日。从这一天开始，《乐府诗集》研究进入了第三阶段——校勘《乐府诗集》的阶段。我们的计划是：在本学期剩下的60至70天时间里，争取完成校内各种版本的对校。若有条件，则进行本校和他校。本校也就是用全书上下文中的相关部分相互校勘，他校也就是拿《乐府诗集》中的资料跟其他书中的同类资料作比较。从时间上看，我们其实是来不及完成他校的；但为什么要安排这项工作呢？是因为他校有助于建立四项认识，即认识《乐府诗集》的材料来源，认识《乐府诗集》的分类观念，认识《乐府诗集》排列秩序的原理，认识《乐府诗集》的编纂原则。也就是说，他校的实质是考据学或史源学。由于这一点，每位博士生都选择《乐府诗集》的一个部分进行了他校。这项工作持续进行到2001年4月20日，第四个学期的期中。这样就进入了第四阶段：写作博士学位论文。

十五个月以后，2002年夏天，从事《乐府诗集》研究的五位同学都完成了他们的博士学位论文。题目分别是：《〈乐府诗集〉成书研究》、《〈乐府诗集〉的刊刻与流传》、《秦汉乐府制度研究》、《汉魏六朝

乐府辞乐关系研究》、《乐府史研究》。到现在，算起来有十年了，这些论文还有一部分未出版，还在不断的修订之中；其作者也不太被人了解。同当前的《乐府学》热潮相比，这不免显得很落后。那么，我们应该怎样来看待这些博士生的《乐府诗集》研究工作呢？尚丽新日记中的以下一些话，或许可作参考：

> 读书是一种有价值的生活方式，因为读书人是有能力读书并且有毅力读书的人。
>
> 学者要注意自己在本质上是个读书人，不要丧失作为读书人的原始热情。
>
> 追求知识是人本性中的需要，是人取得自由的一种手段，所以，追求的意义并不在于它是否能够改变生存。
>
> 我们的工作只能是学术史的一个部分、历史过程的一个点。基于这一点，我们应该摆脱那种以构建宏观体系为目标的论文写作模式。
>
> 做一项踏实的工作，做一项能让自己放心的工作，从中感觉到的快乐更为隽永。
>
> 追求真理，热爱知识，尊重劳动。

这些话是我讲课时说出来的。尚丽新把它们记下来了，说明这些话也被她看作教学和研究的重要组成部分。考虑到这一点，我认为可以这样来概括这些博士生的《乐府诗集》研究：

第一，它是一个造就学术人才的项目。因此，它重视基础训练，重视建立学术规范，重视培养实事求是的学风。这也就是《论语·宪问》所谓“古之学者为己，今之学者为人”的意思。《后汉书·桓荣传》注解这句话说：“为人者，凭誉以显物；为己者，因心以会道。”可见学术入门有两条路，正确的路线是“为己”而学，使自己的心灵和学术之

道相会合。

第二，它遵循学术规律，注意循序渐进。这主要表现在：充分采用文献考据学的研究手段（包括目录学、版本学、校勘学的手段），以校订原著，并编制引书考、制度考、人物考、地名考、音乐术语考等工具来作为研究的前提。这些项目既是基础训练的项目，又可以为学术的客观性提供保证。

第三，它重视前后学术的相互关联，一方面注意同以往的《乐府诗集》研究相对接，另一方面注意向未来的学术史推进。因此，它既重视文献先行的研究方法，又注意把立体考察的方法用于“因书究学”，注意把对事物内容的理解同对其形式和存在形态的理解相结合。它的理想是：成为既有根柢又有新思想的学术。

总之，作为博士生课程的《乐府诗集》研究是有两重性的。一方面，它虽然发生在21世纪之初，其精髓却和前辈学者所有的优良传统相一致——比如和五十年前王运熙先生“系统深入”的学术理念、文献先行的学术方法相一致；另一方面，它仍然代表了音乐文学研究的新阶段。这里所谓“新阶段”，意思是：一百年来的音乐文学研究，其实不妨分为三个阶段：“乐府学”阶段，“声诗学”阶段，“歌辞学”阶段。以上工作正是“歌辞学”阶段的代表。因为在“乐府学”阶段，音乐文学研究的目的是解决古典文学的问题；在“声诗学”阶段，音乐与文学被平等看待，音乐文学研究拥有了属于自己的问题体系；而在“歌辞学”阶段，研究的目的已经不受学科局限了，音乐考察与文学考察做到了相互渗透，音乐与文学的关系也被理解为同一个事物的不同部分的关系，亦即形式与内容的关系。这三个阶段并没有高下之分，但各自代表了一个特定的时代，因而显示出学术的进步。这一点是有必要指出来的，因为它可以提示这样两个道理：其一，不必按第一阶段的标准要求后两个阶段。比如，不必要求后两个阶段的工作以解决古典文学问题为目标。其二，如果在座各位打算投入对中国古代音乐文学的研

究，那么，各位一定要注意一百年来的学术史，注意学者们辛勤建立的学术规范；一定要充分吸收前人的全部经验，站在前人所奠定的基础上进行研究；而不要目空这一切。只有这样，我们才能真正地推动学术，或者传承学术，而不是把学术拉向后退。

清代学者阮元说："学术盛衰，当于百年前后论升降。"今天我谈到了中国古代音乐文学研究的过去百年；我的初衷，是为了新一代学人健步走向未来百年。这些认识出自个人的经验，不免片面，希望得到各位的批评。事实上，我也愿意同各位一起，乐观地等待百年之后的学术检验。

谈中国戏剧和史前文化的关系[①]

1986 年，我在《戏剧艺术》上发表过一篇文章[②]，认为当时在学术界争论已久的戏剧起源的问题，其实质是如何确定戏剧性质的问题。我认为，既然戏剧是作为一种表演艺术而区别于小说、散文和诗歌的，是作为一种有具体故事情节的表演而区别于舞蹈、歌唱和杂技的，是作为一种以角色身份（而不是以演员身份）进行的故事表演而区别于曲艺的，那么，我们就可以从这一系列体裁比较中抽绎出属于戏剧一面的共同因素，由此把戏剧定义为：以角色身份表演故事的艺术。显然，这种艺术同舞蹈、歌唱一样，拥有非常悠久的历史。

当时说这番话，主要是想纠正一种主流观点，即把戏剧定义为“综合艺术”，认为它只有在歌、舞、文学等形式因素得到充分发展之后才能产生。我认为，这种观点限制了戏剧史研究的视野。它违反了这样一个基本事实：戏剧是有它自己的本质特征的，此即叙述性和展现角色冲突，而不是什么“综合”。因此，戏剧产生的过程，并不是把各种形式因素相综合的过程。恰好相反，“综合”乃是各民族的原始艺术的共

---

① 原载上海戏剧学院学报《戏剧艺术》1990 年第 3 期。文中观点后有发展，即认为中国戏剧起源的过程表现为戏剧早期形态嬗变的过程。主要有以下几种形态：（一）以角色装扮为中心的摹仿形态；（二）以狩猎表演为特征的拟兽形态；（三）以逐除不祥为主要功能的巫术形态；（四）以敬神祈福为目的的祭祀形态；（五）用为国家礼仪的乐舞形态；（六）具游戏色彩的散乐形态。参见王胜华《中国戏剧的早期形态》一书序，云南大学出版社，2005 年。

② 《试论〈资本论〉中关于事物的质的规定方法——兼谈中国文学艺术史上两种体裁的性质的确定》，载《戏剧艺术》1986 年第 2 期。

同特征。

值得庆贺的是，仅仅过了四年，上面这些话就不那么新鲜了，它似乎已经成为不言自明的常识。这不但因为戏剧史研究者已经对唐宋以前的戏剧现象作了比较充分的论证，而且因为对傩戏以及其他民间戏剧的挖掘、整理和分析，使我们可以很肯定地把戏剧起源追溯到史前时期。这种情况，使我产生了一种关于戏剧性质的新的认识。为了说明这一认识，请让我简单谈谈古代中国的两种戏剧样式。

在唐代以前，中国戏剧有两种很重要的形式：一是傩戏，二是角抵戏。

傩戏是一种以驱逐疫鬼为主题的面具戏。说它是"戏剧"，乃因为它已经具备作为戏剧的几种结构因素，亦即有角色（面具是角色身份的标志），有故事（故事主题为驱逐疫鬼），有表演（由方相氏率领"十二兽"或大队"侲子"表演）。据《周礼·夏官》记载，早在周代，它的表演中就包含了蒙熊皮、执戈盾、殴方良等项目：

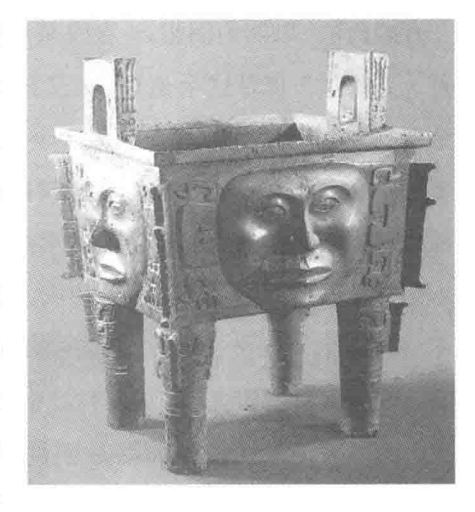
> 方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室殴疫。大丧，先柩，及墓，入圹，以戈击四隅，殴方良。

这些项目意味着：傩戏是黄帝率诸侯以战蚩尤这一历史事件的遗迹。关于这一点，今可以举出三方面的证据来证明。

首先一个证据是：在古来的历史记载中，傩戏的起源时代，就是被归结为黄帝时代的。例如《路史·余论》罗注引《黄帝内传》说："黄帝始傩。"《绎史》卷五引《庄子·逸篇》说："黔首多疾，黄帝氏立巫咸，使之沐浴斋戒，以通九窍，鸣鼓振铎，以动其心，劳神趋布，以发阴阳之气，饮酒茹葱，以通五藏，击鼓呼噪，逐疫出魅。"《事物纪原》卷八在评述汉代傩祭时也说："要之，虽原始于黄帝，而大抵周之旧制也。"陈多先生在《古傩略考》一文中，曾经论证《东京赋》所记的十

二恶鬼，大多参与了黄帝与蚩尤的战争[1]，这实际上也就把傩戏产于黄帝时代的事实肯定下来了。

其次一个证据是：关于方相氏的来历，可以在古代的黄帝传说中找到说明，也就是说，方相氏可以被理解为黄帝的化身。这种传说主要是关于“黄帝四面”的传说。例如《吕氏春秋·本味》说：“黄帝立四面。”山东临沂银雀山汉墓竹简说：黄帝“已胜四帝，大有天下……天下四面归之”。《太平御览》卷七九引《尸子》说：“子贡曰：‘古者黄帝四面，信乎？’孔子曰：‘黄帝取合己者四人，使治四方，不计而耦，不约而成，此之谓四面’。”孔子的这种解释并不准确，这同《韩非子·外储说左下》所记的孔子关于“夔一而足”的解释一样，是一种将神话世俗化的解释。根据《说文解字》等书记载，古人原是把夔想象成“如龙，一足”的神物的。既然如此，那么“黄帝四面”的本来涵义便应当是：黄帝有四面。或者说，黄帝曾建立一个四方形的头像，象征他四面征伐，受四面归化。湖南省博物馆收藏的商代大禾鼎（如图），或许可以作为证明。



另外，前面说到，在《庄子·逸篇》中有关于黄帝立巫咸，鸣鼓振铎，逐疫出魅的记载。如果把这一记载同周秦以来关于方相氏驱傩的记载作一比较，那么，我们又可以推断：“方相”指的就是象征“黄帝四面”的巫术偶像。或者说，黄帝的后人在祭祀时依据“黄帝四面”的传说，建立一个四方形的木制人首或兽首以行傩礼，这个偶像便被称为

[1] 《古傩略考》，载《戏剧艺术》1989 年第 3 期；又载《中国傩文化论文选》，贵州民族出版社，1989 年。

“方相氏”。这一推断可以使关于傩祭的种种细节得到合乎逻辑的解释。比如说，为什么方相氏驱傩的时候要“蒙熊皮”？乃因为黄帝是“有熊氏”，以熊为图腾。在汉墓出土的画像中，方相氏作熊首（或豕首）人身形，也是这个道理。[①]又比如说，为什么方相氏的形象是“黄金四目”？乃因为方相氏头戴一个立体熊首，在真假二首上涂上代表黄帝的黄色颜料，于是构成“黄金四目”的形象。这一点并且可以解释：何以“方相氏”被用作黄帝族的巫师的代称。《云笈七签》卷一百《轩辕本纪》说：黄帝“以嫫母为方相氏。”这表明方相氏的涵义便是巫师。

再一个证据是：傩戏中所逐除的疫鬼，作为方相氏——黄帝的对立物，他们显然同蚩尤有关。例如《东京赋》提到的驱傩对象——十二恶鬼，凡能考证来历的，大都是在黄带与蚩尤之战中属于蚩尤一党的人物，或是被黄帝所逐除的人物。前者有魑魅、方良、委蛇，后者有女魃。陈多先生并且提到一个“游光”，认为“游光或当亦与蚩尤，炎帝有一定关系”。事实上，自从黄帝战胜蚩尤，在中原取得统治地位以后，“蚩尤”就几乎成为疫鬼和悖乱的代称了。以下资料，反映了这个由黄帝族制造的观念：

《方言》卷一二：“蚩，……悖也。”

《广雅》卷三上：“蚩，……逆，乱也。”

《大戴礼·用兵》：“蚩尤，惛欲而无厌者也。”

《路史·后纪四》罗苹注：“三代彝器多著蚩尤之象，为贪虐者之戒。”

《述异记》卷上：“汉武时，太原有蚩尤神昼见，龟首蛇足，主疫。”

《吕氏春秋·明理》：“故至乱之化，君臣相贼，长少相杀，父子相

① 《竹书纪年》卷上：“黄帝轩辕氏，……居有熊。”《太平御览》卷七九引《帝王世纪》：“黄帝，有熊氏少典之子。”《史记·五帝本纪》正义：“黄帝有熊国君。”学者多据此认为黄帝族以熊为图腾。

忍，弟兄相诬，知交相倒，夫妻相冒，日以相危，失人之纪，心若禽兽，长邪苟利，不知义理。其云状……若众植华以长，黄上白下，其名'蚩尤之旗'。"

类似的观念，早在甲骨文中便已出现。甲骨文中卜问有无灾邪，叫作"有䖵"、"亡䖵"或"有𡯂"、"亡𡯂'，亦即"有蚩"、"无蚩"，"有尤"、"无尤"。[①]这里的"蚩"字，象脚踏蛇形；这里的"尤"字，像蛇受禁之形：它们都蕴含着对以蛇为图腾的蚩尤族的禁咒意义。[②]正是在这一意义上，蚩尤及其盟友成为疫鬼和悖乱的象征，成为被傩祭逐除的对象。

傩祭仪式中所用的火和鼓，实际上也是针对蚩尤族的蛇图腾的法器。古人驱蛇出洞，常用火把和鼓点。有一种说法是，蛇穴居山中，受山神管辖，而山神烛阴之子又名为鼓（见《山海经》），所以驱蛇用鼓。在关于黄帝战蚩尤的传说中，这个鼓具有特别重要的意义。例如《阴符经序》引《广成子传》说："榆刚蚩尤，炎帝之后。铜头□石，飞空走险。（黄帝）以馗牛皮为鼓，九击而止之。"又《天中记》卷四三引《黄帝内传》说："帝伐蚩尤，玄女为帝制夔牛鼓八十面，一震五百里，连震三千八百里。"由此可知：所谓击鼓驱傩，其实是对黄帝逐除蚩尤的战争的模拟。整个傩戏，是作为黄帝族的图腾仪式的一个缩影

---

① 例如《甲骨文合集》14536 版："贞子渔惟有䖵"，"贞子渔无䖵"。又同书 38536 版："辛卯卜贞王宾岁无尤。"23650 版："癸酉卜中贞惟蓺凡有尤。"这种文例不胜枚举，仅"亡䖵"之例便见于《甲骨文合集》第 376、905、916、12963、15499、22646、22767、22779、22796、22822、22865、22922、27150、37864 等版。

② 根据资料，蚩尤族有两种主要的图腾形式：牛图腾和蛇图腾。《述异记》卷上说蚩尤神的形象是"人身，牛蹄"，《龙鱼河图》逸文说蚩尤兄弟"铜头铁额"，关于蚩尤戏的记载说戏中须"头戴牛角而相抵"，这表明在蚩尤族中流行牛图腾。但据《尚书·吕刑》及疏，蚩尤是"九黎"的领袖，其化及于三苗之民。"九黎"、"三苗"与"南蛮"，其实是同一族团在不同时期的名称，其主要的图腾形式是蛇图腾，参见《说文解字》所释"蛮"字及《中国大百科全书》民族卷"三苗"、"九黎"等条。陈梦家在《商代的神话与巫术》中释蚩尤为修蛇，丁山在《中国古代宗教与神话考》中释蚩尤为九头蛇，也表明蛇是蚩尤族的主要图腾物。

而流传下来的。

再说角抵。角抵是一种拟兽舞，又称“蚩尤戏”。《述异记》说：“秦汉间说：蚩尤氏耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角抵人，人不能向。今冀州有乐名蚩尤戏，其民两两三三，头戴牛角而相抵。汉造角抵戏，盖其遗制也。”这里把角抵戏的来龙去脉说得很清楚：它是模仿蚩尤与轩辕黄帝之间战争的一种“乐戏”；它以“头戴牛角”来代表蚩尤族的图腾形象，是属于蚩尤族的一种巫术或仪式；它在汉代十分流行。根据各种史料记载，角抵具有化妆表演（头戴兽角）的特点，是一种足以被称为戏剧的表演艺术。《史记·李斯传》则说，在秦二世的宫廷中，它是由作为专门艺术家的俳优艺人表演的节目。从山东沂南北寨村和四川郫县等地所出的汉代画像石中，我们可以看到它所拥有的丰富的表现形式，例如包括凤舞、鱼舞，龙马舞在内的大型拟兽舞形式，以及以猴、熊假面和蛇尾饰为道具的多种角色相角抵的形式。它早已具备以角色身份演故事的性质，既是中国戏剧的一个重要品种，又代表了中国戏剧的一个重要的发展阶段。

关于傩戏和角抵戏，可以说的话很多。例如它们在中国戏剧史上有多少种表现？占据何等地位？这便是需要用很大篇幅来论述的课题。在这里我不深谈。我只是想利用上面的叙述明确两个事实：第一，傩戏和角抵都是戏剧。它们具备作为戏剧的各种必要的构成因素，同时具备作为艺术的各种必要的构成因素，例如角色和表达角色观念的象征手法、故事题材和表达故事题材的艺术程式、表演和寓于表演之中的强烈的感染力，以及通过情节冲突等等表现出来的对称和节奏。第二，傩戏和角抵都来源于史前的仪式。傩戏是黄帝族的图腾仪式或巫术仪式的遗留，角抵是蚩尤族的图腾仪式或巫术仪式的遗留。它们共同反映了黄帝与蚩尤交战这一历史事件，分别把交战双方的图腾化形象作为戏剧主角。如果我们根据许顺湛在《中原远古文化》一书中作的考证，把以黄帝为代表的部族看成是创造仰韶中、晚期文化的主人，

那么，傩戏和角抵的历史起点，就可以追溯到五千年以前。

其实，这两个事实的意义，不仅在于它们能够证明中国戏剧的悠久历史，更重要的是，它们证实了中国戏剧同史前文化之间所具有的那一种深刻关系。通过考察这一关系，我们可以对中国戏剧的性格形成问题作出新的解释。例如，当我们注意到，中国戏剧不仅以歌、舞、说白的综合运用为其特征，而且以脸谱、假面、头饰或尾饰等化妆手段的运用为其特征的时候，我们可以从图腾仪式中找到这些特征的来源；当我们注意到，中国戏剧不仅有动作程式化、人物脸谱化的传统，而且有题材富于宗教色彩、情节富于理想色彩的明显倾向的时候，我们可以在早期的傩戏和角抵戏中看到这些传统或倾向的雏形，找到它们的形成原因。我们将建立这样一个观念：不仅所谓“原始戏剧”，而且包括近世戏曲在内的全部中国戏剧，都接受了史前文化的影响，以它为渊薮。或者说，同希腊、罗马等许多民族的戏剧一样，中国戏剧的最初动机，也埋藏在原始文化之中。事实上，中国境内各个少数民族的戏剧，以及汉族戏剧的各个地方剧种，其历史起点也可以按照这一线索去寻找。而这样一来，我们或许就能实现这样一个目标：从中国戏剧的最初动机开始，合乎逻辑地描写出包括各个民族分支和地区分支在内的真正的中国戏剧史。

另外值得注意的是：傩戏和角抵，这两种古老的戏剧是两种文化的产物。它们的流传，既有地域差别，也有社会阶层的差别。傩戏似乎具有两种身份：作为雅乐的组成部分，它在古代是宫廷祭祀的重要项目；作为民间戏剧，它多见于长江流域和中国西南的汉、壮、侗、苗、彝、藏、土家、仡佬等民族居住的地区。角抵则基本上葆有了它作为民间戏剧的身份，秦汉时候流传于黄河下游地区，汉以来归入散乐，晚近时候仍在川黔之间的苗族居民之中流传。同这些现象相关的另一些现象是：古代蚩尤崇拜的流行地域，往往同蚩尤族的居住地区——自黄

河下游以迄辽东的地区——彼此吻合[①]，而我们从古籍和汉画像石资料中看到的角抵戏，正好也分布在这一地区。这些现象意味着：如果我们把蚩尤族看作炎帝族的代表[②]，那么，我们就有理由推断：在很长的历史时期内，角抵和傩戏是分别作为炎、黄两支文化的象征而存在的。傩戏之由民间戏剧而成为宫廷祭祀乐舞，这种两重身份，乃反映了黄帝族中一部分人物成为胜利者和占领者的历史事变。

这些现象，似乎又向我们提供了一些耐人寻味的东西。——既然中国最古老的两种戏剧形式，产生在同一个历史时期，分别代表了当时两个主要的民族的文化，那么是不是可以说：戏剧必然在这一时代产生？既然在几千年时间里，这两种戏剧形式一直保持了它们的民族属性，那么是不是可以说：戏剧本来就是属于特定集团的文化现象？既然我们可以肯定这样几个前提——戏剧是一种集体性的艺术活动，是一种具有叙述性质的艺术活动，它必须具备两个以上的角色，来展开必要的情节冲突——那么可不可以说：中国的原始戏剧，是在巫术仪式不仅具有表情功能，而且具有叙事功能；不仅是沟通天人的手段，而且是民族厌胜的手段——这样一个时候产生的？或者说：是在民族冲突问题成为巫术仪式所面对的主要问题的时候产生的？

以上问题似乎都可以得到肯定的回答。这意味着我们应当建立这样的认识：应当从文化发展的角度（而不是艺术手段进化的角度）来认识戏剧起源的问题。戏剧并不是属于一切人类社会的东西，它只属于那些建立了集体意识，并由于某种需要而不断叙述这种意识的社会。

---

① 例如《史记》集解引《皇览·冢墓记》说："蚩尤冢在东平郡寿张县（即今山东省阳谷县）……民常十月祀之。"《史记·封禅书》记云："蚩尤在东平陆监乡，齐之西境。"朝鲜《东国岁时记》记朝鲜有张贴"蚩尤之神，铜头铁额，赤口赤舌，四百四病，一时消灭"的符文以驱邪的习俗。

② 一般认为蚩尤是炎帝族中的一支。例如《路史·后纪四》说："阪泉氏蚩尤，姜姓，炎帝之裔也……好兵而喜乱……逐帝而居于浊鹿。"又如在黔西北流传的苗族史诗《涿鹿之战》中，描写了一个名为"格蚩炎老"的英雄祖先，这名称的意思即"尊敬的炎帝蚩尤大王"。参见《苗族族源探》一文，载《民间文学论坛》1987 年第 3 期。

或者说：它属于那些按照某种集体的需要来塑造英雄形象的社会。它原则上不是游戏的产物，因为游戏往往出于表达感情的需要，而不必提出叙事的需要。就此而言，戏剧的产生的确是略晚于歌唱和舞蹈的，它是更为复杂的一些条件的产物。另外，戏剧一开始就是将演员和观众合为一体的艺术。如果说每种戏剧都要依靠演员才能存在，那么，古老戏剧的生命力，乃源于它的观众群。事实上，它不仅是他们的艺术，也是他们的习俗或生活方式。这就是傩戏、角抵只在特定人群中流传的原因。尽管近代戏剧已经完成了观众同演员的分工，把戏剧变成专门的职业，常常讲述普通人的故事，富于娱乐功能，但它仍然比其他艺术样式更富有教化色彩，更强调人物的典型性，更夸张，更需要观众的参与，因而更强烈地感受到文化变迁对于它的挑战。它注定不能摆脱史前文化给它设计的命运。不过这一点却可以使我们得出一个乐观的推测：那些叙述人类的原始情感、同民间习俗相联系的古老戏剧，将会比那些描写市井理想的近世戏曲，拥有更为长久的生命。

文学研究是否需要技术

《文艺研究》编辑部最近组织了两次关于文学研究的讨论，一是以文学人类学为主题的，二是以文学研究方法论为主题的。我有幸预闻其事，从讨论者的危机意识和学科眼光中，受到感染和启发，于是思考了一个问题，即文学研究是否需要技术——具有可操作性的规则、程序和技巧——的问题。无论就其意义（关于学科发展）或就其内容（关于材料处理）看，它都是实践的问题而非单纯理论的问题。因此，我愿意结合自己的研究经验来谈谈这一问题。

自从 1977 年进入大学以来，我的学术兴趣经过了几次转移。其阶段大体上同学业的成长相一致，而其方向却似乎恰好相反。本科时期喜欢美学或文艺学，研究生阶段比较关心文学史的实际运动，读博士生以后特别注意文学与音乐文化的种种关系，最近几年则偏重从文化人类学的角度观察文学现象中的底层联系——大体上是一个从形而上趋向形而下的过程。为什么会这样呢？主要缘由大约有这样几条：其一，随着知识积累逐渐加深，对认识过程的复杂性有了更充分的估计，觉得那种一蹴而就的图像思维方式只能在幻想中解决问题，因而开始重视对事物细节或局部的研究。其二，由于接触了很多史料，对思想的建立过程有了更清晰的了解，知道理论总是对一定的经验事实的概括，于是对那些从原则或框架出发的“研究”产生了怀疑，而倾向于把逻辑问题还原为历史问题来解决。其三，由于研究经验逐步增长，对学术的本质有了更透彻的认识，懂得学术有别于意识形态活动，其目的是追求对于

事物原因、原理的解释，因此，认为只有那种依据可靠史料、用切合对象本性的方法、通过严密论证去解决个别问题的工作才算研究。其四，由于认识的逐步深化，或者说，是由于“刨根问底”的需要。

以上过程，也可以说是技术倾向逐渐增强的过程。因为一旦把追求认识中的客观成分当作目的，那么，就会重视事实和细节，重视史料的品质，重视论证和表述的细致；一旦关注事物的广泛联系，那么，在研究工作中就会追求多种学科手段的综合。比如我有一段时间从事“隋唐燕乐歌辞”研究。这一专业就意味着，要以文学和音乐这双重眼光来审视中国诗体文学。所以这一阶段的收获主要有两条：一是能够比较深入地认识一些文学现象的本质，了解文学存在的本来形态是音乐形态；二是非常自然地使用了多重论证的方法，包括文学史学、艺术史学两重论证的方法。举一个例子：当我把《胡笳十八拍》作为琴歌来研究的时候，我必然要利用七弦琴艺术史的资料、现存琴谱资料去考察它的形成，而不是仅仅使用文学史料。由于同样的原因，在后来十几年的研究工作中，我还尝试运用过语言学（文学是语言的艺术）、民族学（文学是一定文化共同体的生活技术和交际手段）、考古学（文学及其思想最早是记录在器物之上的）、科技史（文学的历史可以理解为记录手段和传播手段演变的历史）、中西交通史（文学依靠不同文化的相互刺激而得以更新）等学科的资料和分析方法。这样做的理由在于：文学的本质可以从不同角度来确定；而其效果则在于提高了技术的比重——一方面，能够使用更多的技术手段来分析史料；另一方面，工作的成败也越来越多地取决于对各相关学科的基本技术的掌握。

当然，以上经验是很个人的，不能算作成功的经验，更不具有典型性。不过，对于近年来富于哲学倾向的学术思潮，它或许可以作为一种必要的补充。因为上述兴趣转移是符合认识的一般规律的：（一）对事物的第一印象总是关于它的轮廓的印象，而不是关于它的细节的印象。学术思路并不像人们通常想象的那样是由具体走向抽象，相反，

是从抽象走向具体。(二)学术是以求取客观真理为目的的，它必定要使用某些工具或手段来保护认识中的客观成分。既然宏观问题的解答依赖于微观问题的解答，那么，学术发展必然会表现出专门化的趋向；既然事物是通过各种联系而呈现其本质的，那么，文学研究者必定要打破学科界限而注意各种相关知识。

事实上，类似的情况早已在另一些学者身上发生过了，例如王国维。王国维早年爱好自然科学，25岁以后研究康德、叔本华，30岁由哲学、美学转而治理词曲，35岁以《宋元戏曲史》一书表明了对经史考据之学的兴趣，40岁以后全力投入考据之学。他的学术重点便同样表现了由形上之学向形下之学的转移。从1911年《国学丛刊序》中的一段话，我们大致可以了解上述转移的原因：

> 夫天下之事物，自科学观之，与史学上观之，其立论各不同。自科学上观之，则事物必尽其真，而道理必求其是。……自史学上观之，则不独事理之真与是者足资研究而已，即今日所视为不真之学说、不是之制度风俗，必有所以成立之由与其所以适于一时之故，其因存于邃古而其果及于方来。故材料之足资参考者，虽至纤悉，不敢弃焉。故物理学之历史，谬说居其半焉；哲学之历史，空想居其半焉；风俗制度之历史，弁髦居其半焉：而史学家弗弃也。此二学之异也。

这是王国维在34岁时说的话。其中所谓“科学”，也就是今人所说的“理论”。王国维并没有轻视理论之学的意思，他同等地反对“蔑古者出于科学上之见地而不知有史学，尚古者出于史学上之见地而不知有科学”。但是，他的学术实践却明显是以史学为指归的。因为在他看来，史学区别于理论学科的特点是不满足于求真求是，而要进一步追究事物“所以成立之由”。史学之所以重视材料，不以真伪善恶及现实利害定其取弃，正是由于这种对于原因和原理的追求。这从相反一面

说明了王国维之选择的缘由：他认为，只有从材料出发的研究、摒弃价值影响的研究，才能达到对客观的因果关系的认识。

王国维所表现的，实际上也是重视技术的倾向。这一点不难理解：一旦确认了材料的重要性，处理材料的技术就是不可免的。从这一角度看，他在40岁写下的著作，如《殷卜辞中所见先公先王考》、《殷卜辞中所见先公先王续考》、《古本竹书纪年辑校》、《今本竹书纪年疏证》、《英伦哈同氏所藏龟甲兽骨文字》、《唐韵别考》、《殷周制度论》、《韵学遗说》等，便践履了6年前的理论，是有关史学新技术的一系列试验或示范。在这些著作中，二重论证的手段，以语言学、文字学、校勘学研究以保障史料可靠性的手段，得到充分发挥。陈寅恪曾概括王氏学术的特点为："取地下之实物与纸上之遗文互相释证"、"取异族之故书与吾国之旧籍互相补正"、"取外来之观念与固有之材料互相参证"。陈寅恪是从处理材料的角度谈方法的，这也就赋予王氏学术以技术典范的意义。所以他又说：上述三者，"足以转移一时之风气，而示来者以轨则"。

从陈寅恪的意见，我不由联想到，在中国的学术界，过去有"但开风气不为师"、"暗把金针度与人"一类说法。这可以看作经验之谈，也可以视为一种重视技术的方法论。因为技术是这样一种方法：它是在实践中产生和积累起来的，是经验性的知识；尽管它接受一般原理的指导，但它富于操作性，能够解决实际问题；它是主体作用于客体的最直接的方式，具有工具的品质，因而是一种基本素养。换言之，它区别于作为哲学观念的方法论的特点在于：它是致用的方法，代表了对于效率的理性追求；它是劳动本身，而不是外在于劳动的某种观念。所谓"开风气"，讲的正是它的效率；所谓"不为师"，讲的正是它和实践的同一性；所谓"金针暗度"，讲的正是它的经验品质和工具品质。

在按劳心与劳力来区分人群等级的社会里，出现重道轻器的文化现象是不奇怪的。在学科发展的初级阶段，以意识形态代替知识的情况

也不可避免。这大约是重理论、轻技术的风尚得以长盛不衰的重要原因。近年来，关于文学研究方法革新的主张一浪高过一浪，但从整体上看，文学研究缺少明显的变化，各种非常好的理论大都没有结出像样的果实。其致误的原因，大概也应当从重道轻器、以意识形态代替知识的现象中寻找。人们似乎忘记了这一点：学术是一种劳动，是一种主体和客体的相互作用。这种关系以什么样的方式出现，既取决于主体的品质，更取决于客体的品质。因此，它是非常个人、非常具体的劳动，不可能整齐划一地统一在若干放之四海而皆准的方法论底下。相反，那些通常被视为小道的技术，对于学术风气的转移倒是至关重要的。因为，作为主体功能对象化的产物，它（指技术）天然具有分别与主体、客体相切合的本性。正是由于这一点，技术一直是改变世界的最强大的力量。从大处看，一部人类史，就是技术发展的历史——由青铜时代、铁器时代、蒸汽时代、电气时代等等构成的历史；从小处看，文学研究的各个相邻学科，都由于技术的推动而在本世纪完成了从“古代形式”到“现代形式”的转变。例如在使用地层分析、器物分类和各种年代测定技术之后，“金石学”变成了成熟的考古学；在引入音标、语言调查、谱系分类等技术之后，“小学”变成了现代语言学。实际上，技术的巨大作用是有目共睹的，只是在文学研究这个从鉴赏和评论分化而来的学科中，它难以被理论家注意罢了。

当然，本世纪中国文学研究的进展，绝非一无可称。关于经典和作家的研究，有了更广阔的视野和更多样的角度。而就领域的扩大而言，音乐文学研究、敦煌文学研究、民族民间文学研究取得了引人注目的成就；从方法革新的角度看，文学人类学则显示了较强的生命力。按我的想象，文学人类学的特点在于研究手段的高度综合和对事物本原的高度重视。它最明显的倾向是：根据人的本质来理解文学的本质，通过文学的发生机制和原始形态来认识文学最内在最本质的规定性。因此，在文学研究各分支中，它应当是对于事物内在关系具有最大穿透

力的学科，又是兼融考古学、民族学、语言学、民俗学、社会学的成果和方法，因而是拥有最丰富的技术手段的学科。也许，中国文学研究的现代形式，就将以文学人类学的兴起（文学人类学建立自己的科学规范）为开端。为此，我们应当给它以最诚挚的祝福：祝它以全部热情投入学术实践而非学术宣传；祝它通过成功的经验而非理论上的倡导以转移风气；祝它走上从资料出发而非从原则出发的道路；祝它下功夫建立一系列技术规范作为训练新人、发展学科的基础，而避免重蹈其他方法论的覆辙。可以相信，人类的求知本性是它最可靠的支柱；只要在这个领域中出现一个瓦特，它的实际成效，就会有超过一百个黑格尔的能量。

原载《文艺研究》1997 年第 3 期

我看七卷本《中国书法史》的意义

在中华民族的文化遗产中有一些独特的宝贝，稀见于其他民族。从学术的角度看，其中有三样特别骄人：一是文献学，二是乐律学，三是书法史。从公元前9世纪起，中国人便对自己的历史和制度作了逐年不断的记录，到唐宋之际又推广了雕版印刷之术，所以中国有汗牛充栋的历史文献，同时拥有包括目录学、版本学、校勘学在内的文献学。早在公元前11世纪，西周人在建立完备的礼仪制度之时，又建立了繁富的“八音”之乐；作为乐器制作工艺及其配合制度的反映，大批乐律学数据以国家仪制的名义载入史册，乐律学遂成为中国的绝学。再往前看，早在传说中的“仓颉时代”——考古学的新石器时代晚期，中国的象形文字以及相关的书写工具和书写规则即已登上历史舞台；从那时起，中国的知识和文化有了稳定的符号载体，中国艺术有了一个特殊品种，中国学术也有了书法史这一门类。这三种独特学问表明了学术与文化艺术的一种相互依存的关系：中国学术因它的对象而显示出特有的意义，中国艺术则因它的文化内涵而具备特有的价值；中国书法艺术有多么珍贵，书法史研究就有多么重要。

但学术对于研究对象的意义，不光是附丽，而且是丰富和提高。因为学术不光要陈述对象的存在及其艺术价值，而且要揭示它的文化价值，揭示它之所以如此存在的种种道理。做到这一点是很不容易的。过去的书法史著述，像其他艺术史著述一样，都有重视“陈述”而忽视“揭示”的偏颇。这种情况到近年来才有所改变，这种变化最重要的

标志，就是摆在我们面前的这套七卷本《中国书法史》。我浏览过这套大书，对它在认识事物文化价值和发展原理方面的追求，留下了深刻印象。例如其中先秦卷，为揭示书法美和法书传统的字形基础，不仅探讨了象形字的约简取象原则，而且探讨了农业社会秩序感与字体规范的对应，探讨了识字与书写并行的规范化教育。又如其中魏晋南北朝卷，既以宏通的视野观照了书体样式、技法手段的流变，又以深入肯綮的分析，揭示了世族与书风之间的关联。另外，两汉卷对书写工具和书写材料的分类探讨，唐代卷对中国书法在域外传播的探讨，元明卷对书帖庋藏与刻印的探讨，清代卷对帖学、碑学之关系的探讨，都体现了新颖的思路和锐利的眼光。这样的著述就有两个意义：对于书法艺术来说，有扩展其价值的意义，使之由鉴赏的对象进而成为认识的对象；对于中国的艺术研究来说，有提升其地位的意义，使它不再是艺术活动的附庸，而转变成独立的学科。

上面一句话，还包含这样一个意思：中国的书法史研究，业已因为这套《中国书法史》而可以比肩于、甚至领先于中国音乐史、舞蹈史、建筑史、美术史等学科门类了。这部书是有资格成为一种学术上的示范的。既然这样，那么，它的深远影响势必超过我们的预期。有了这一基础，我们甚至可以乐观地等待一部《中国书写史》的出现。

原载《书法》2003年第11期



书序



《任中敏文集》序

本文集是任中敏先生学术著述的总集。

先生名讷，字中敏，江苏扬州人。早年治理北曲和北宋词，故自号“二北”；晚年从事唐代文艺研究，故又号“半塘”。他出生于1897年，即戊戌变法的前一年；辞世于1991年12月，即苏联解体的同一个月，享寿九十五年。他一生经历了很多历史事件，其中关系最直接的有五四运动、抗日战争、社会主义改造和文化大革命。先生一直以最积极的态度应对复杂多变的社会环境，所以在九十五年间，不仅有过像普通人一样的生存，而且有过作为社会活动家、教育家、学者的生存。本文集正是对于他的学术人生的记录。

先生最重要的学术业绩是创立了散曲学和唐代文艺学。本文集围绕这两个中心而编成，可分为四个部分：

第一部分散曲研究，包括《散曲丛刊》、《新曲苑》两部丛书以及《散曲之研究》、《曲录补正》、《词曲合并研究》、《词曲通义》等单篇论述。这些著作有两大内容：一是把古典文献学的目录、版本、校勘、辑佚、辨伪之法同词曲学的曲调、韵律、题目、体例研究结合起来，对元、明、清三代的散曲创作和评论做了系统总结；二是在和词体相比较的基础上，考订了散曲的名称、体段、用调、作法、内容、派别，亦即确认了散曲在文体、风格、功能上的特征。这两项工作，建立了散曲学的文献基础，厘定了散曲学的术语体系，构筑了散曲学的基本框架，从而结束了散曲与戏曲混沌不分的局面，标志着近代散曲学的成立。

第二部分敦煌歌辞研究，包括《敦煌曲校录》、《敦煌曲初探》、《敦煌歌辞总编》等著作。这些著作始于对《云谣集杂曲子》的著录与考订，扩大而至于对全部敦煌曲子辞的整理与研究，最后成为关于“在敦煌发现的、一切有音乐性的歌辞写本”的研究集成。《敦煌曲校录》、《敦煌曲初探》完成了前两步，其特点是针对五百四十多首敦煌曲子辞，把校订考释与理论研究分别为两书；《敦煌歌辞总编》完成了第三步，其特点是收录作品一千三百多首，“合歌辞与理论为一编”。所谓“理论”，有一个重要项目是辨体，亦即把敦煌歌辞分别归入只曲、普通联章、重句联章、定格联章、长篇定格联章等体裁。经过这项工作，先生不仅提供了一批翔实可靠的音乐文学资料，而且提供了一个结构清晰的学术系统。

第三部分唐代戏剧研究，包括《唐戏弄》、《优语集》以及《唐戏述要》、《戏曲、戏弄与戏象》、《驳我国戏剧出于傀儡戏、影戏说》、《萧衍、李白〈上云乐〉的体和用》、《对王国维戏剧理论的简评》等一批论文。其中《优语集》从表演者及其言论的角度，对中国几千年戏剧史作了资料展示；《唐戏弄》则用细致的论证，显示了唐戏在脚本、戏台、音乐、化妆、服饰、道具等方面的特征，为建立一部以演员和表演为中心的中国戏剧史作了断代示范。在先生的著作中，影响最大的也许就是这部《唐戏弄》。它打破“无剧本便无戏剧”的狭窄戏剧观，重新确认了戏剧的本质；它冲击以戏曲代替戏剧的旧习惯，既展示了戏剧形态的多样性，也提升了戏剧研究的资料品质。中国的戏剧研究从此开了新途，从以文学为中心转变为以表演为中心，从一元的进化研究转变为多元的形态比较，视角和视野都有了很大改变。

第四部分唐声诗研究，包括《唐声诗》一书，也包括作为资料准备的《教坊记笺订》和作为理论准备的一系列词学论文。《教坊记笺订》有两个重点：其一考订唐玄宗时期的教坊制度和人物事迹，其二考订当时教坊所保存的46支大曲和278支普通曲子。后一内容，正好为《唐声

诗》研究提供了资料基础和认识基础。《唐声诗》是以配合燕乐曲调的齐言诗为研究对象的。其操作方法是：先辑成唐代齐言歌辞约两千首，从中提出曲调百余名；次以相关记载排比沟通，建立理论；再据此理论重审各曲，著录一百五十余调、一百九十余体；最后从以上三者之间抉剔矛盾，相互校正，完成全书。在这项工作中，燕乐曲调既是理论与资料之间的交叉点，也是把握音乐与文学之关系的枢纽。以燕乐曲调为纲领，既可以观察诗与乐的多种形式的关联，又可以观察决定歌辞体式的音乐因素和表演方式因素。通过这种深入观察，先生把词调形成这一学术争议问题提升为对中古音乐文学的全面探讨。

总之，以上四方面工作，都具有建设学术方向、转变学术风气的意义。

先生的学术生涯起始于 1918 年。此年他进入北京大学国文系，师从瞿安（吴梅）教授研治词曲。1922 年毕业以后，他利用瞿安教授奢摩他室和南京江南图书馆的藏书，搜集了大批散曲资料。1926 年至 1931 年，他在教学之余，向学术界贡献出《新曲苑》、《散曲丛刊》、《词曲通义》、《曲谐》、《词学研究法》等一批重要著作。这时他只有 34 岁，但他的学术生涯却形成第一个高峰，彰显出重视实证、富于批判精神的个性，其具体表现是重视原本不上大雅之堂的表演性文学，因而重视文学在社会生活中的多样存在。这种个性事实上贯穿了他的一生。1950 年前后，他离开经营多年的汉民中学，在四川大学回归学术。对于他的教育救国之理想来说，这也许是一个退而求其次的选择；但他的学术个性却因此而得以充分发扬。1951 年，他从词学进入敦煌学，后来又把敦煌曲子辞研究扩展为敦煌歌辞研究，事实上，这便是把面向作家文学（词）的研究扩展为面向社会各阶层之文艺的研究。1955 年以后，他在好几项工作上对王国维先生做了纠补，例如继《优语录》之后编成《优语集》，变《宋元戏曲考》的戏曲研究而为《唐戏弄》的戏剧研究。表面上看，这些工作的意义是资料范围的扩大，而究其实质，

却是艺术观念的改变。比如，在《宋元戏曲考》那里，衡量戏剧的标准是从宋元南戏、明清传奇到京昆剧的主流戏曲系统，也就是同文人雅士生活相联系的表演艺术；而《唐戏弄》却更关注民众生活中的艺术。依据这一观念，先生提出了周有戏礼、汉有戏象、唐有戏弄、宋元有戏曲的主张。这个主张意味着，中国戏剧史，实即若干戏剧形态相更迭的历史；不同形态的戏剧有不同的社会功能，但它们具有同等的学术价值。

在近代中国，先生代表了一种不多见的人物类型。他曾经长期从事政治活动和教育活动，但学术却成为他实现生命意义的最好方式。他到五十五岁才正式选定作为学者的道路，但他由此改写了学术史上的某种记录：让写作高峰出现在花甲之年，并使学术创造力延续到九十高龄。他一贯以特立独行者的面貌出现在学术舞台之上，研究作风和任何人都不相同。他全力以赴从事资料工作，却使这种零度风格的工作充满热情，成为富于理论意义和人格力量的工作。他很少参加学术活动，一生都以边缘人的身份“闭门造车”，而这种情况却恰好成就了他的学术个性。作为一个成功的学者，在他身上似乎隐藏了一些特殊的秘密。

秘密应当在于：他是把学术当作一种生存方式来看待的。他始终以奋发的态度进行学术工作，学术是他陈述生命的语言。如果说，真正的学者总是具有同学术合一的倾向，那么，我们可以用“不平则鸣”、“激愤出诗人”的比喻，来解释他投身学术活动的动力。

1919 年，他曾携带“五四”的风烈南下扬州，在二十四桥张贴了一批激扬的文字。这一姿态，也就是他走上学术舞台的姿态。他把这一姿态保持到教育活动中；而当他的教育事业夭折之时，他又在全部研究工作中刻下了作为批判者的印记。他怀疑圣人和经典，于是瞩目于通俗文学。他崇尚“蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当”的铜豌豆性格，于是弘扬具有豪放本色的北宋词和元代北曲。他偏爱不入大

雅之堂的文学，于是以极大热情投入对这种文学作品的整理——早年是《一半儿》，晚年是敦煌曲子辞。他的目光不断被具有平民色彩的事物吸引，于是越来越深地进入那些发生状态的文体和文学现象。他轻视正统和权威：面对戏曲和戏曲研究的贵族化倾向，他提出饱含民间色彩的“戏弄”概念；面对词学研究中的正变尊卑观念和因之固定下来的“诗变而为词”的成见，他提出“唐代无词”的主张和“曲—词—曲”的文体演进线索。他的工作不免有某种主观性，但幸运的是，他所信奉的批判精神，作为20世纪中国学术的宝贵建树，天生地包含了某种科学倾向。所以他总是能够敏锐地认识对象的本质，找到最具前途的学术课题。此外，他始终不渝地倡导严正的争鸣。他和几位亲密朋友的往来书信，均贯穿了激烈的学术争论。他一生只具体指导过一篇学位论文，他的指导意见也可以概括为简单的两句话：“要敢于争鸣——枪对枪，刀对刀，两刀相撞，铿然有声。”“震撼读者的意志和心灵！”

事实上，先生的批判精神或反传统精神不仅使他比同代人更加接近科学，而且，也使他更顽强地战胜了逆境。20世纪五十年代以后，学术成了他砥砺意志、张扬个性的手段。他的生活轨迹表明：环境越是恶劣，他越能成就自己的学术。20世纪六十年代中期，作为一个政治身份晦暗的古稀老人，他曾就敦煌曲子辞的校勘问题和创作年代问题，发起一场有台湾潘重规、香港饶宗颐、日本波多野太郎等知名学者参加的大讨论。这一事件，可以看作他对于当时环境的特殊反应方式。同样，他也向自己所面临的种种极限反复提出挑战：总是按大禹治水的方式设计学术工作，在所研究的每一个课题范围内，细大不捐地疏理全部问题；总是用竭泽而渔的方式搜集资料，上穷碧落下黄泉，不放过有关研究对象的蛛丝马迹。他的学术具有坚实而强健的品格。

面对先生的学术业绩，我们不免会去思考研究方法的意义。我们发现，方法其实是联系研究者和研究对象的媒介，是研究者的精神个性同作为研究对象的资料品质的相互适合。先生的研究方法，也明显表

现了受制于个性与资料品质的特点。学术个性使他进入了一系列处女地，这样一来，他势必以最大力量来进行资料建设，采用资料工作与理论工作并举的研究方法。他所处理的资料往往是非经典的资料，这样一来，他势必从文化角度或伎艺角度认识文学，采用社会史的研究方法。以文本为中心的文学研究一旦让位给以事物关系为中心的文学研究，他又自然要把以书籍为单位或以作品类别为单位的文献整理，转变成以课题和问题为单位的文献考订与理论总结。此外，课题和价值观的更新，使他在敦煌歌辞校勘等工作中，采用了勇于按断的治学方式。人们往往依照文献学的常规对这一方式加以批评，却没有想到，它同样有研究个性与资料品质方面的缘由。——敦煌歌辞资料其实不是“典籍”资料，而是“文书”资料。它多为孤本，往往残缺，且由于经过口头流传以及由民间书手誊写等原因，有大量不易死校的讹字异体。为了取得一份可读的文本，难免要根据讹别规律、名物制度、通假字音变的时代特点等知识，作较为大胆的“理校”。这也就是清代校勘家所说的“考异”。这件事说明，先生工作中的种种不圆满，是应当从积极角度来理解的。因为它可能不属于旧的学术范式，而包含某种前指意味，需要后续的开拓。

由于以上理由，今把先生的学术著述整理出版。除本文集副主编陈文和教授以外，其他整理者都是先生的弟子门生。其分工如下：

喻意志、吴安宇：整理《教坊记笺订》；

杨晓霭、肖玉霞：整理《唐戏弄》；

金溪：整理《散曲研究》；

曹明升：整理《散曲丛刊》；

陈文和：整理《新曲苑》；

王福利：整理《优语集》；

张之为、戴伟华：整理《唐声诗》；

樊昕、王立增：整理《唐艺研究》；

何剑平、张长彬：整理《敦煌歌辞总编》；

张长彬：整理《敦煌曲研究》；

李飞跃：整理《词学研究》；

伍三土：整理《名家散曲》。

另外，本文集所用照片由邓杰教授提供。

写于2013年3月20日，原载《任中敏文集》，凤凰出版社，2013—2014年。

《中国古器物大辞典》符号卷前言[①]

在人类所创造的文化财富当中，符号是特别重要的一个部分。有人认为，人同其他动物的主要区别，就在于人制作出了自己的符号系统。中国古代有所谓“衣冠古国”一说，其实质，也是向作为社会等级符号的衣冠，赋予了文明之标志的意义。其实，除掉衣冠服饰之外，中国古代还有一批专门的符号器物，亦即专用于标志人的身份、传达人的意见。这就是本书所收录的旗帜、玺印、符节、名帖（含书册）四大部类的器物。

根据现有资料，旗帜是以上四个部类中最具仪式意义的器物，也是产生最早的器物。古代酋长为召集民众，在旷野中竖立竹竿，竿上系一飘带以醒眼目，并以此作为部族的标志，这应当就是旗帜的起始。在记载中，最早的旗帜见于黄帝时代。《列子·黄帝》说：“黄帝与炎帝战于阪泉之野，帅熊、罴、狼、豹、貙、虎为前驱，雕、鹖、鹰、鸢为旗帜。”这里的旗帜，也就是雕、鹗、鹰、隼等部族的标志。史称炎、黄交战之地为“阪泉之野”，据说阪泉之地在今河北省矾山镇三堡村附近。有趣的是，三堡村即有“七旗村”的旧名。至于《史记·五帝本纪》关于“舜之践帝位，载天子旗”的记录，则表明旗帜由部落的标志进而成为国家或酋邦的标志，或者说成了专门的身份旗。由此可见，

① 《中国古代器物大辞典》符号部分包含旗帜、玺印、符节、名帖四个分卷，分别由叶昶、王廷治、曾维华、潘建国执笔编写，王小盾负责审查定稿。1993年已完成全稿，但尚未出版。

后世旗帜的两大类别——主要体现军事功能的号令旗、主要体现仪卫功能的身份旗——在中国文明的起始时代便有了雏形。到后来，随着社会组织日趋复杂，不同的旗帜在功用上有了细致的分工，号令旗专用为军政长官的权力标志，身份旗则变成皇帝、后妃、王公、大臣出入的仪仗。旗帜的发展过程遂表现为形制趋于精美，种类趋于繁富，功能趋于专门的过程。例如本书所著录的皇帝仪仗用旗，已发展为套旗、祥瑞旗、幡幢、其他旗帜等四大系列，每个系列都有一百多种旗帜。这意味着，明清时代的旗帜是一个内涵丰富的符号语言系统。

相对于旗帜而言，玺印、符节、名帖是仪式色彩较为淡薄，因而更具实用性、更为个人化的符号物。尽管如此，它们也像旗帜一样，具有标明身份、传达号令的功能。其中玺印的历史也可以追溯到文明起始的年代。“印”是动词，其初文表示人跪受抑印。联系夏代“五刑”的古史传说（其中有“墨刑”），可以知道，“印”原来指的是在罪犯或战俘额上和颊上烙烫印记，以指明其奴隶身份。“玺”是名词，其初文为尒，或从土，或从金，后来则从玉。这一点又表明，上述印记是所有权的徽识，代表奴隶所归属的人或家族。这同最初出现在陶器上，后来出现在青铜器上的徽识或铭文是一致的。因此，玺印的发展过程可以理解为人们的私有观念及其符号，通过不同质料的载体得以表达的过程。具体而言，即由刻制在陶器上的徽识，演化为铸在铜器上的徽识，再演化为用木、角、牙、水晶、玛瑙、玉石等材料来刻制图章，并使其艺术化的过程。类似的情况也见于名帖。名帖即今所谓“名片”，是古代中国人标明身份的一种形式。由于它产生于自由人之间的交际需要，用于提示身份而非用作信物，所以晚至春秋战国时期才成形，且使用较轻便易得的材料。它的体制变迁也是同所用质料的变迁息息相关的。例如从先秦两汉的“刺”、“谒”，到晋代的“门牋”、唐代的“门状”和“名纸”，再到宋代的“牓子”、明代的“帖子”、清代的“片子”和“名片”，其主要变化就是由竹木到纸的质料上的变化。

从某种意义上说，符节是介于旗帜、玺印、名帖中间的一类器物。它同玺印一样具有信物的性质（故颇多使用玉、牙、金属等硬质材料），同旗帜一样多用于军政（故颇多兼用于仪仗之物），同名帖一样多用为身份标记（故最初为竹木制成），使用范围相当广泛。其主要用途有：一、作为兵符，代表君王所授的兵权，用于调遣军队。以金属或玉、竹、木等材料制成，上刻文字，剖而为二，使用时以两半相合为信。二、作为旌节，代表君王所授的使命，用于军政与外交。其形如旌，在竹竿上饰以三种旄尾。三、作为关符（出入符、符传、关繻等），用为通过水陆关卡的凭据，以竹、木、缯、帛制成。四、作为身份牌（腰牌、虎头牌等），用为持有者地位、身份的标志。木质或铜质。五、作为契约（券、质剂等），用于贸易活动。其形制如简牍或文书，初多为木质，后多为纸质。六、作为道教或民间宗教的符箓（辟兵符、辟非黄符、天师符等），佩之以避刀兵邪祟。用黄绫、彩纸制成。七、作为买地券（地莂、地券），用为随葬于墓中的冥器。摹仿现实生活中的买卖文书（地契）制成，使用铅、玉、砖、石、铁、瓦、木等质料。八、肃静牌、回避牌等木牌及各种旌节，用为仪仗之物。据《周礼》等古籍记载，早在西周时代，作为关符、旌节、契约的符节即已产生。由此看来，尽管玺印也是信物，但它与符节却有较大的区别。它的以铭印为信的方式，完全不同于符节的以符合为信。相反，名帖却可以看作符节的分支。官方颁布的身份符号，在名帖这里，演变成了私相宣示的身份符号。

以上四类器物既然是人或人群的身份符号，那么，其制度的变化过程，自然也就反映了社会组织的变化。这一点，既表现为旗帜诸品种在分工方面的日趋细致，也表现为玺印中官印形制的逐代改变。中国官印制度包括制作、颁发、保管、回收、使用五个环节，形成于秦汉时代，其特点是强调等级之分。例如皇帝、皇后和太后的玺印用玉刻制，称为玺；诸侯王、三公、列侯、丞相、太尉、大将军的印用黄金制

作，称为印或印章；二千石左右的官员印用白银制作，称印或章；其余官员则用铜印，以至半章印。这种等级之辨也在钮制、绶带之制上得到反映。魏晋南北朝的官印制度基本上承袭秦汉。唐宋时期的官印改为官司印，即官印不发给官员本人，而发给官司机构。各种官司印皆为铜质，以大小厚薄区分等级。元代的衙门印以台阶形区分等级：一品衙门为三台金印，二品、三品为两台银印，其余各级衙门一律是平台铜印。明代一品官府用三台银印，二品用两台银印，三品及其下的官府一般是铜印。不同的等级，尺寸递减。清代的官印则分为宝、印、关防、图记、条记五种。总之，本书所介绍的旗帜、玺印、符节、名帖等器物，其制度是中国古代制度的重要组成部分。他们具体而微地折射了中国文化的变迁。

为了方便本词典的编写，我们把中国古代的书册（包括绘画和装潢）和名帖合并为一类。因为它们在形式上是相接近的。另外，书册制度的变迁，也和名帖一样，吻合于书写材料的变迁。其主要线索是：自商周至秦汉，书写材料由甲骨渐向竹帛过渡。在简帛盛兴的战国时期，出现了书籍的最早形式——简册；而缣帛的柔长，又促成了卷轴装书籍的萌芽。魏晋以降，纸取代竹帛而成为常用的书写材料。在纸书时代，书册制度的发展约略经历了四个主要阶段：卷轴装、旋风装、蝴蝶装和线装。其中线装是古代中国最重要的书籍形式。书册制度的变迁曾对古代的文献结构、学术类型和文学体制产生过重要影响；而从原因方面看，它又是社会经济与科学技术的盛衰变化的产物。

随着考古学的发展，关于以上四类器物的资料日臻丰富，对它们的研究也逐渐开展起来。其中玺印研究的基础较为深厚，除编有故宫博物院、上海博物馆的藏印选外，还出现了《印学史》、《历代印章制度及辨伪》、《中国印章史》等通论性的著作。其次是书册制度研究。马衡《中国书籍制度变迁之研究》、余嘉锡《书册制度补考》，均为系统论述这一主题的专文。但符节研究基本上是对新见出土物的介绍，仅薛英

群专注于汉代符信；旗帜研究几乎是空白，只有《先秦旗帜考释》一篇专题论文；名帖研究则停留在利用考古材料个别地讨论刺、谒问题的状态。在这三个领域，尚缺少较全面的综合研究；在书册制度领域，则缺少把文献记载与考古实物结合起来作细致考察的学术成果，这同现有资料所显示的丰富的学术价值是不相称的。我们不妨通过名帖来设想这一价值：如果说名帖在不同历史时期有名称、书写格式、习惯用语的区别，如果说这些区别联系着诸多社会文化因素——科举制度、官场习俗、士大夫生活风尚、造纸术等科学技术的水平，那么，本书所展示的，便不仅是关于古代中国的一批符号、一批器物的系统知识，而且是一片广阔的学术天地。

《马戏丛谈》序

古今中外许多优秀的作家，用饱含感情的笔调描写过动物。在他们笔下，动物是有灵性的东西、有个性的东西。他们观照动物，就像在同时观照两个意义世界——人的世界和自然的世界。我喜欢读这样的作品，觉得在那里可以找到平时忽略了的自我。

不过，有时我会想到，那些文字并没有揭示动物对于人的最重要的意义。动物首先是同人类整体相关联的，而不只关联人类个体。“动物是人类伙伴”这句话，应当从人类史或文明史的角度去理解，而不仅仅是从生态学的角度或感情的角度去理解。显而易见，关于人与动物关系的最基本的事实是：人类本是动物中的一员；动物既代表了人类的起点，又以丰富多彩的被驯化过程，刻写了文明前进的脚步。也就是说，人类从动物群中独立出来才开始了自己的历史；一旦有了自己的历史，人类也开始了对动物的驯化。人类是以动物驯化为条件而展开自己的文明史——同时也展开人类的自我驯化史的。因此，我们应当从驯化或文明化的角度，来认识人和周围世界相互作用的关系。

一旦用上述眼光去看待世界，人类在征服自然过程中所取得的最伟大的胜利，便可以理解为通过动物驯化而建立的若干新的关系了。这些关系不但证实人类有超越自然界的能力，而且证实人类有改造自然界的能力。因为所谓“驯化”，原是按人类的理想，而不只是按人类的面貌来塑造世界的；人类驯化的对象不仅是自然界，而且包括人类自身。我进而懂得：只有理解了驯化的本质，我们才能理解人与动物关系的本

质，并理解艺术的本质——其实，艺术可以看作人对自己的驯化能力及成就的自我愉悦。比如，诗歌代表了对语言的驯化，是对被驯化的语言能力的愉悦；音乐代表了对听觉的驯化，是对被驯化的听觉能力的愉悦。同样，当人们用艺术化的态度和艺术化的形式把驯化动物的能力表达出来之时，人类文化史上便出现了人与动物的共同游戏，也就是中国人所说的“马戏”。毫无疑问，马戏正是对人类驯化史或文明史的一种艺术的再现。

作为上述理论的旁证，我还可以指出这样一个事实：从发生学角度看，认识动物、驯化动物、与动物游戏、建立自我认识，这是四位一体的事情。首先一类例证是：关于自己的来源，人类讲述过许许多多故事。其中最早的故事（被称作“图腾神话”的那些故事），往往联系于某些被看作人类亲属的动物——这是人类通过与动物亲密相处而认识自己的例证。其次的例证是：中国最早的动物分类符号有“禽”、“兽”二字。一般来说，“禽”指的是“二足而羽”的动物，“兽”指的是“四足而毛”的动物。但《说文解字》却认为：“禽”是走兽的总名，其字仍然保留了动物足迹的形象。“禽”、“兽”二字的区别在于：“禽”通“擒”，代表擒获而得的动物；“兽”通“守”，代表守备而得的动物——这是人类通过捕获动物、驯化动物而认识动物的例证。科学家在关于驯化起源的研究中，正好得出了与上述两类例证相对应的结论。他们说：动物驯化肇始于人类心理上的和物质上的两种需要。由于心理上的需要，一部分动物在同人类自然相处的过程中，因受照料而被驯化；由于物质上的需要，另一部分动物在被捕获之后，因受圈养而被驯化。马戏的分类正好也是同这两种情况相对应的：一部分马戏可归入技巧系列或亲和系列，反映人对动物的培养；另一部分可归入力量系列或格斗系列，反映人对动物的征服。这一点表明，一部马戏史，既是认识动物、驯化动物的历史，也是人类建立自我意识的历史。

按照过去的学术分类，马戏研究是戏剧史的附庸，并无独立的位

置。这当然是不合理的。因为它掩盖了这一具有丰富内涵的文化事项的若干本质。现在，韦明铧先生把它作为专门对象，从艺术史、科技史、风俗史以及文化交流史的角度——从各个方面对它加以介绍和论述，结晶而成这部精致的作品。这是一件值得庆贺的事情。我与明铧先生本不相识，只是在拜读《扬州文化谈片》、《扬州曲艺论文集》两书以后，才了解到他的文化视野，了解到他在驾驭历史资料、驾驭语言文字两方面的非凡才能，为之心仪。因也知道扬州自古出奇才，此言不虚。为此，值《马戏丛谈》付梓之际，以这篇小序表达我对明铧先生新著的喜爱和钦敬。

写于1996年10月。原载韦明铧《马戏丛谈》，福建人民出版社，1998年。

《〈悉昙章〉在中国的传播与影响》序

悉昙学是一门冷僻的学问。它以作为梵文字母拼音教材的《悉昙章》为主要对象，研究有关梵语的历代学说以及其中蕴藏的文化内涵。本书在悉昙学研究中又属一个较为专门的分支。它不是从一般知识的角度关注悉昙学，而是把悉昙学看作中印文化交流史上的具体个案，由此来考察它在传播过程中实现的文化意义。从“意义”角度看，这个传播过程的每一点细节都是饶有趣味的。比如，在中国人看来，“悉昙”指的是什么?《悉昙章》、悉昙体、悉昙学之间关系如何?“悉昙”为什么会成为一门富有文化内涵的学问?它如何传入中国?以何种形态被素无字母知识的中国人接受?在传播和接受的过程中《悉昙章》又对中国的宗教、文学和语言学产生了什么影响?——具体地说，它如何影响了永明声律、南朝“十四音”、唐代民歌中的“鲁流卢楼”、宋代等韵学等等事物?凡此种种，都可以说是“一沙一世界”，是内容丰富而引人入胜的。不过，在接触这些知识之前，读者或许愿意从另一面想想：作为一个年轻人，本书作者为什么会注意这些专门的问题，并因此而走上艰苦的学术道路呢?这也是一件值得谈论的事情。

此事可以追溯到1996年春天。那时，本书作者周广荣只有25岁，刚由湖北大学研究生毕业。他以博士研究生候选人的身份来到扬州大学，其时我正好在这所学校主持中国古代文学博士点的工作。看见这位朴朴素素、稚气未脱的年轻人，负责招生的老师们不免有几分喜欢。后来四场考试结束，他的专业成绩虽不如几位年长的同学，但外

语成绩却遥遥领先，大家便不约而同地看好他了。这时候，我开始萌生一个心愿，想指导他进行一项语言学与文学的交叉研究。

这时我已经招收过两届博士研究生了，学生都是我的同代人。或许由于清代扬州学者留下来的通识传统，或许由于从学术界到研究者本人都有跨学科发展的需要，这时，有好几位同学选择了“汉民族文学与其他文学艺术的比较研究”这一研究方向。其中来自云南的王胜华，已结合中国南方各民族的表演风俗研究了中国戏剧的早期形态；来自新疆的赵塔里木，打算搜集整理东干人（19 世纪进入吉尔吉斯斯坦、哈萨克斯坦的西北中国人）的民歌资料，进而研究陕甘宁民歌经新疆向中亚地区的传播；从加拿大访学归来的傅修延，则参考西方的叙事理论和叙事史研究，正在考察中国叙事传统的形成。而在此之前，我也研究过随佛教东传而产生的中国文体的变化，并在新疆、西藏、云南等地对各民族的文学艺术做了长时间考察。对于中国的文学研究来说，我们这些学术经验是有新鲜意义的，因为它提醒人们：只有通过跨文化的比较，才能真正认识汉民族文学与艺术的特质；只有注意考察长时段的现象，才能揭示中国文学发展的历史规律。另外，文学现象中最具民族性的因素、最具长时段特质的因素是形式因素。因此，应当从文体的角度去阐明中国文学的发展。中国文体总是在外来因素的影响下更新的，由于丝绸之路的缘故，这种外来因素主要源于西域。因此，中国文学史著述应当重视对中西文学艺术交流进行描写和解释。在我们看来，这些认识都是需要用进一步的实践来验证的。尽管许多前辈史学家早已把目光投放到了边疆，投放到了作为文化变迁之动力的交流与传播，但我们所尝试的工作尚属学术的薄弱环节，因而具有前沿意义和远大前景。

1996 年 1 月，周广荣来扬州报考前不久，我还在《中国社会科学》上发表了一篇题为《中国韵文的传播方式及其体制变迁》的论文。此文在研究一系列韵文文体成因的基础上，论证了文学传播方式对其体制

变迁的直接影响。当它讨论到五、七言诗体的形成过程及其与乐府的关系的时候，它注意到七言诗体形成的关键是隔句押韵的七言诗的形成，其实质则是两种句式观念的过渡——前者认为六言、七言在节奏上相当于三言、四言的两句，后者则把六言、七言句式与三言、四言、五言句式都看成一个诗句单元。有趣的是：这种七言、六言同三言、四言、五言在节奏上对立的现象，以及这种对立现象的逐渐消除，同样见于中古的藏语诗歌。敦煌写本古藏文文献记载了一种六字（六音节）诗，其特点是每三字一停顿，凡第三字均为衬字“呢”，形成一个四音步的节奏；又记载了二十多首格言诗，都是七字（七音节）诗，四音步，“二、二、二、一”结构。可见六言和七言的相似是音步的相似，也就是说，在藏文诗歌中也有六言、七言作为对立的一面，三言、四言、五言作为对立的另一面的现象。而且，藏文诗歌也是在相当于南北朝至唐代的时候，把这一对立现象消除的。这和汉语诗歌消除上述对立的年代相近、原因也相近（它们都与西方传来的佛教文学有一定关联）。这种情况是发人深省的。它意味着：我们有必要做一项比较研究——通过中古时代藏语诗律、梵文诗律、汉文诗律的对比，来具体地阐释中国格律诗的起源过程。毫无疑问，悉昙学将是这一对比研究的重要方面。因为成熟的七言体诗，较早出现在佛家韵文当中。例如南齐王融的《法门颂》（一说谢灵运作）、《努力门诗》和《回向门诗》。而王融、谢灵运等人恰恰是在佛教转读和悉昙学的影响下，倡导音律研习、制造经呗新声的人物。

不过，尽管我不断被上述想法所激动，却没有着手这项研究。其中的原因很简单，我不具备从事这项比较研究工作的能力。除英语、日语、东干语以外，我运用相关语言材料的水平，仅限于查阅汉藏语各族的辞典。而且，我错过了学习外语的最好的时机。就在我为上述遗憾而惋惜的时候，年轻的周广荣出现在我们面前了。我不由得产生了假手于人的企图。我想会有不少人能够理解我的企图。中国有一句话

叫“薪火相传”，又有一句话叫“譬如积薪，后来居上”。前一句话，说明师生之间的关系是老树新枝的关系，是学术理念的传续；后一句话，则说明师生之间的关系是前浪后浪的关系，是合作与接力。

周广荣并不是被动地走上梵学研究之路的。在着手研究之前，他经过了反复考虑和摸索，阅读了关于印度、西域、敦煌、音乐、佛教、道教等多方面书籍。他也不是轻松地进入学术之门的。从1997年春天开始，他和同时入学的博士生何剑平一起，在编写《汉文佛经中的音乐史料》的名义下，分别通读了85厚册的《大正新修大藏经》和106厚册的《中华大藏经》。这是一项繁重的工作，也是学科转换的必由之路。周广荣深知这一点，因而进行得很艰苦，也很努力。到1998年夏天，当通读《大藏经》进入尾声的时候，他已搜集了数十万字关于佛教语言学和音乐学的资料。而更为重要的收获是，他熟悉了佛教经典，培养了对佛学和梵文语言学的兴趣，也掌握了大规模阅读资料，进行资料分类的方法。这样，他就在经过一番比较与选择之后，确定了毕业论文的选题。接下来，他仔细分析了悉昙部的音乐史料，细致检讨了所能找到的关于印度语言学和西域语言的各种材料，认真考察了佛教所用语言的变迁，然后展开了本书所涉及的各个论域。

1999年11月2日，论文答辩前夕，我曾就周广荣的学位论文提出了以下评审意见：

本文在通读汉文《大藏经》的基础上，通过对悉昙章的入华年代、发展阶段、传人和传本等事项的具体考订，全面、系统地介绍了这部印度语言学典籍在中国的传播和影响；为解决四声的起源、诗文声律理论与十四音的关系、敦煌悉昙章的作者与时代等重要学术问题提供了新的思路。选题新颖，结构合理，作风朴实，是一篇成功的博士学位论文。同意进行答辩并建议授予学位。

这段评语很短，但它涉及到了本书的几个重要意义：其一，悉昙学是一门随佛教在中国的传播而形成的学问。它与佛典的翻译相始终，是佛教史不可或缺的一部分。就此而言，本书填补了佛教史研究的空白。其二，悉昙学对中国语言学具有重要影响，例如影响到四声的发现、韵书体例的变化、字母的创制和等韵学的形成。这都是语言学界密切关注而未能完善解决的问题。因此，本书将对中古时期汉语言文学的研究起到积极的促进作用。其三，作为梵汉两种语言文化互相接触的产物，悉昙学是中印文化交流史上一个生动而具体的个案。对它的深入研究无疑会冲击关于文化交流和传播的基本理论。也就是说，尽管本书出发于格律诗之形成这一文学史问题，但它的意义，已经远远超出了传统的中国文学研究。

也许正是因为这项工作的上述意义，2000 年初，周广荣幸运地进入北京大学东方语言系，成为一名博士后人员；2001 年年底，他又被中国社会科学院宗教研究所录取，成为该所的一名研究人员。在这四年里，他有幸见到更多更优秀的老师，接触到更好更开阔的语言环境和资料环境，因而学习了基础梵语，了解了印度语言文学研究、佛教研究等相关学科的规范，走进了佛学研究的大门。这期间，他围绕悉昙学研究进一步补充了三方面资料：（一）印度撰述，即佛典中保存的悉昙学史料，以及印度古代典籍中保存的可以与佛典互相发明的资料；（二）中土撰述，即中国僧侣撰述和佛典注疏中的悉昙学史料，以及外典著作中与悉昙学相关的资料；（三）参考资料，即今人从事悉昙学研究的成果。这使他视野更加广大，认识更加深入。比如博士论文中已经涉及到的四十二字门在印度的源流问题、博士论文中未作详论的明清时期悉昙学与等韵学的合流问题、近代密教之复兴与悉昙学著述之刊刻的关系问题，都以新的面貌成为他的考察对象。由此看来，本书实际上凝结了周广荣的青春，是另一个意义上的成长。如果说，周广荣是在 1996 年走上这条成长之路的，那么，现在他正站在八方通衢的中

央。本书所呈现的每一种意义，都有可能作为新的途径和新的生长点，把学术引入更加胜妙的境界。至于前文所说的中古梵、藏、汉诗律的比较研究，则有可能是其中最高的山峰。为此，我愿意以老树和前浪的身份，给广荣以深切的期许与祝福！

原载周广荣《〈悉昙章〉在中国的传播与影响》，宗教文化出版社，2004年。

《两周诗史》序

《诗经》研究的历史是从关于《诗》作品及其编辑过程的零星评述起步的。屈指算来，它已经有三千年时间了。这是一部内容丰富的历史：作为中国最早的一部诗歌总集，作为反映周代社会生活的一批原始资料，作为儒家最早的教本因而作为最重要的一部儒家经典，“诗三百”受到了每一代中国知识分子的密切关注。当人们把不同的眼光和趣味投向这批作品的时候，《诗》研究也就有了不同的形态，表现为不同的问题的组合。进入20世纪以后，《诗》从作为儒家经典的神圣地位上解放出来，被当成一种历史存在来看待，《诗经》研究于是形成了以下四个焦点问题：（一）“诗六义”（风、赋、比、兴、雅、颂）的涵义问题；（二）孔子是否删诗、如何删诗的问题；（三）《毛诗序》的作者和年代问题；（四）《诗经》诸篇的内容及其社会背景问题。它们都联系着“《诗》的形成”这一更根本的问题。也就是说，它们之所以会成为“问题”，是因为学术界尚未就《诗》的形成建立一个科学的明确的认识。

其实，以上问题也是由来已久的。关于《诗经》形成史的研究，从古到今，其意义从来不曾被人们忽视。从吴公子季札关于各国诗乐渊源的评论、《毛诗序》关于“风雅正变”的历史追述，到郑玄《诗谱》为各国诗歌所作的编年，人们一直试图从历史学的角度，来理解“诗三百”的逻辑结构。这样做是有道理的，因为《诗》的本质，就隐藏在它的形成过程之中。探索这一本质，是《诗经》研究的首要工作，因而理所当然地成为历时数千年的学术追求。这一追求之所以迄未实现，只

是由于一直缺少解决问题的条件。在文献有限的情况下，这条件主要是：足够的背景知识，亦即能够把各种相关知识充分调动起来的广阔的视野；科学的思维，亦即建立历史与逻辑之契合的能力；锐利的眼光，能够赋予研究对象以合理身份并找到深入其本质的切口。除此之外，还有把这些条件要素结合起来的契机。后者事实上是一个更高的条件。科学史表明，所有重要的发现，都产生于某些因缘的会合。

到20世纪90年代，这个契机——从根本上改变《诗经》研究的契机——似乎降临了。这是同改革开放十年来的学术准备分不开的。这一时期，中国的考古学、语言学、文化人类学都有长足的发展；中国文学研究者纷纷从中汲取了新的视野和手段，在许多学术方向上造成了突破：于是从不同方向投入了《诗经》研究。正是由于《诗经》研究高潮的冲击，我也跨越学科界限，稍稍涉足了这一领域。1984年，在研究隋唐五代音乐文学的时候，我发现，敦煌文学的文体区分，由其作为俗文学的口头传播的特性决定，只能采用表演方式这一标准。也就是说，敦煌文学之文体，实质上是传述方式的文本表达。1993年，我进一步论证了敦煌“俗赋”的文体来源，注意到“不歌而诵谓之赋”这一古老的训释，亦即注意到“赋”作为传述方式的本质，于是把“赋是一种同音乐有关的诗歌方式，即改歌诗为韵诵的方式”的看法，写进了同学弟潘建国合作的长篇论文《敦煌论议考》。到1996年，我又以《诗六义原始》一文进一步论证了包括“赋”在内的“六诗”的本来涵义，确认它们都是指某种文体或某种传述方式：“风”与“赋”是用言语来传述诗的两种方式，分别指方音诵与雅言诵；“比”与“兴”是用歌唱来传述诗的两种方式，分别指赓歌与和歌；“雅”与“颂”则是加入器乐因素来传述诗的方式，分别指乐歌与舞歌。我认为，在“六诗”理论和“六义”理论之间，有一个历时数百年的演变过程。这个过程大体经过了三个发展阶段：一是以乐教为中心，以诗为仪式歌的阶段；二是以乐语之教为中心，以诗为聘问歌咏之手段的阶段；三是“聘问歌咏不行于列

国”而以德教为中心的阶段。这也就是诗文本因仪式需要、乐教需要、德教需要而逐步成形的过程。

《诗六义原始》是一篇八万字的长文。它讨论的问题很多，除“诗六义”的原始涵义问题以外，讨论了孔子删诗的原委、“四始”的结构、“变风”“变雅”的来历、散乐（乡乐）与正乐（仪式乐）的关系、献进之诗与正歌的关系等问题。当它选择历史学的方法来解决这些问题之时，它也就对《诗》的分类体系的形成，进而对《诗》的文本的形成做出了描写。这描写可以说是深刻的，但却比较粗略。我于是编了一份《诗三百年表》，期望另找一个机会，全面而细致地探讨两周时代诗的历史。也就是说，尽管《诗》文本的形成过程是以《诗》的创作、采集、进献、编辑、修改、演唱和传播为主要内容的，但它却联系着两周时代各种韵文文体的运动。从这个角度看，这项工作的实质，是撰写一部《两周诗史》。

当《两周诗史》这一名称出现在脑海中的时候，我曾经不由自主地激动起来。我觉得一个遥远而庞大的梦想正在向我靠近，令人诚惶诚恐。我于是在编辑《诗三百年表》之时，努力设想了一些对《诗经》作年代学研究的方法。除通常的考据法以外，我认为最可行的是“标准器”的方法和“类编年”的方法。前者的具体做法是对一些已有定年的作品作内容和形式的分析，据此建立若干具有年代属性的范式，依此范式来考察作品，推定其年代；后者的具体做法是通过作品的内容来确认它所反映的时代面貌，依此背景来对作品加以分类，按类系年。1997年，我于是和博士生何剑平、周广荣一起，在编辑《汉文佛经中的音乐史料》一书之时，做了一个“类编年”的实验，即把传入中国的佛经，按其内容特征，分类编入了一个年代体系。例如其中前三类佛经分别是:（一）主要内容属于阿育王孔雀王朝（约公元前324年至前187年）及其前的经书，包括阿含部经典及部分戒律;（二）主要内容属于孔雀王朝之后时期的经书，包括弥兰陀王时代、贵霜王朝时代的经书，

说一切有部、正量部、法藏部、化地部、大众部等部派的经典，以及法救、马鸣、世友、五百罗汉、尸陀槃尼等人的著作；（三）主要内容属于案达罗王朝中期（公元50年前后）至笈多王朝前期（4世纪初期）的大乘佛经，包括方广、般若等类别的经书，以及龙树、提婆、诃梨跋摩等人的著作。大家知道，古代印度素无用文字来作记录的传统，每部佛教经书在其产生之前都有一个漫长的口头传诵的过程。因此，在过去看来，为佛经编年是件几乎不可能的事情。但我们的工作却证明，如果用一种宏通的眼光来看待古文献的年代学研究，如果充分注意作品与作品之间的关联，如果能发掘资料中的一切年代要素，那么，我们就能根据历史与逻辑相一致的道理来取得认识上的突破。事实上，古人对这一道理早已有所理解了。比如《大正新修大藏经》的结构，就大致反映了佛经结集的过程；而《中华大藏经》的结构，则大致反映了佛经传入中国的过程。

不过，直到此时，《两周诗史》还只是一个朦胧的设想——它还没有变成现实。谁能把它变成现实呢？如果说，我们已经为研究对象找到了合理身份并找到了深入其本质的切口，那么，谁能在一个广阔的视野中，实现这种历史与逻辑的契合呢？

这个人出现了，她就是马银琴。

马银琴是在1996年和我认识的。当时，她以二年级硕士生的身份来扬州访学，目睹了扬州大学中国文化研究所举行的博士生入学考试。她那时的专业是文艺学，研究方法颇不同于中国古代文学，但她却对后者产生了兴趣。她那时只有24岁，很年轻，但却不缺乏勇敢。她向我提出了报考中国古代文学专业博士生的要求。我怀疑她是否能够适应新专业的实证方法，她表示这正是她的爱好。我认为需要做一次检验，她说她乐意接受。她很坚决。我于是布置给她一个写作练习题——《公元2世纪以前中国人对于鸟的分类》。我的想法是，科学研究的第一步是资料分类，这篇作业可以检查对资料进行分类的能力。

中国古代最重要的典籍，包括最重要的工具书，在公元2世纪以前已经初具规模，这篇作业可以检查阅读古籍、使用工具书的能力。另外，这个题目联系于人与自然的关系，可以检查视野的广狭。人们曾经讨论过文史研究者的基本功问题。有一种看法认为它主要体现为记诵的能力，我却认为它主要体现为能否清晰地思考和表述。这个题目所要求的基本素养恰好也是清晰的。结果，马银琴用三个月时间证明了自己的实力。她的作业完成得不错，达六万字。作业的前部使用白话，而越到后来，其语言风格便越是接近文言。这表明她在自觉适应新的专业。她的表述是非常有条理的，只是过分注意了“对于鸟的分类”，而忽视了“公元2世纪以前中国人”的分类意识的发展。但这只是白璧微瑕。尽管如此，我还是向她指出了这一点。在我看来，若要做一个好学者，就应当（一）能够保持对于特定事物的长时间的思考，（二）能够打破思维习惯而创新自己，（三）能够在充满矛盾的意见或现象中找到潜在的统一逻辑。马银琴用她的作业证实了前两种能力，她有必要通过进一步学习来掌握第三种能力。

就这样，马银琴顺理成章地完成了一系列事情。她在1997年顺利通过了入学考试，成为扬州大学中国古代文学专业的博士生。考虑到她曾经接受过比较好的思维训练，《两周诗史》被确定为她的博士论文的方向。她从修订《诗三百年表》入手，进入了新的学术领域，也亲近了一批新资料和一种新的思维。她在编纂《诗本事》、《两周诗史长编》的名义下学习考据之法，由此摆脱了离开材料的轻松思考而习惯了另一种思考——在具体与抽象之间不断往返的艰苦深入的思考。她用三年半时间完成了博士学位论文《西周诗史》，然后又进入上海师范大学博士后流动站，继续进行《东周诗史》的工作。前后五年多，她经受了常人难以体会的辛苦，包括长期的困惑和孤独；但她也不断收获作为探索者、发现者的快乐。今天，就在我写作这篇书序的时候，我从电脑文件《师生讨论》中忽然发现了以下字句：

诗歌的功能与它的存在形态之间的关系？

《诗序》与诗的对应程度？

汉人说诗的可信度？

《年表》所反映的诗歌组合与《诗经》编次的关系？

《诗经》的语言为什么会有那么多的重复？

现在的《年表》越来越多地肯定了《毛诗序》，那么，似应在论文中对《诗序》作一番全面的考察，说明此序是为了何种目的、如何编成的，其资料来源如何。——许多研究工作，在其开始部分都有资料说明一节。

《诗》的成形，应当有几个里程碑式的时期，例如周公、康王、宣王、平王、齐桓公，宜作专门讨论。

要注意避免"文艺学逻辑"，即主观地设想每一事物的过程如同植物成长的过程，其发展线索像是平滑的抛物线，而使用"发生"、"萌芽"、"初盛"、"成熟"一类概念。这其实是图像思维的产物，即在想象中歪曲地填补运动中本有的空缺。文学艺术的发展哪里像植物生长那样单纯？每一时代的文学艺术现象都取决于社会所要求于它的功能，功能变了，这一线条的方向就转变了。我们的职责，其实是先去考察文学由"偶然性"造成的运动，待有了充分积累，再去揭示它的必然。

资料的价值有时体现为它的错误(不实)。因为它同样揭示了某种真实(促使它犯错误的力量或原因的真实)。《诗序》若与史实不合，则它一定暗含了另一种史实。

你现在总是在想每篇作品的年代问题，你看到的每条材料都是在这一问题上呈现意义的。但是否还可以想一想：那些有助于说明诗篇年代的材料，它们是出于什么原因来讨论诗歌年代问题的呢？它们是对哪些经验的概括呢？

我们同其他文学研究者的主要区别是：我们认为任何精神现象，

其原因和原理都是物质的——要从物质角度寻求解释。我们所看到的古代事物的分类总是针对物质的分类。为什么唐代音乐分类要以乐部为单元呢？因为每一个乐部都是一组乐工和乐器的集合。它们是作为战利品或进贡物加入到宫廷音乐中来的。这无疑也是一种“采”乐。它提醒我们注意文化现象的物质载体。十五国风，其载体是什么呢？

我们是自己同自己过不去，因为工作到了一定程度，就没有人来处处对话了。这是一种穷途末路的境界，意义、前程等等都只能从自己的心中生出来。这大概就是所谓“古之学者为己”吧？

……

这些语句都是我的口吻，大概是马银琴从日记中摘抄出来的。它们使我想起师生之间相互切磋的时光。那是同古代书院生活相类似的愉快时光。那时候，我们的博士生教学还在用手工方式（而非机器方式）进行，由行政庸人所发动的形式主义考核之风还没有席卷小城扬州。也许正是这种清淡、安静、相对自由的生活环境成全了马银琴的智慧。她按计划完成了博士、博士后两篇论文，在以下方面取得了重要突破：

第一，她从两个角度入手重新考察了《毛诗序》的时代。首先，从汉代齐、鲁、韩、毛四家诗说的同源关系出发，考证《毛诗》首序的产生时代在周代礼乐制度彻底崩坏的春秋末年以前；其次，从《毛诗》首序说解诗义的方式与周代礼乐制度之间内在的对应关系出发，通过考察，提出《诗序》产生的时代就是作品被编入诗文本的时代。这样一来，《毛诗序》的作者和尊废问题获得了较合理的解决。

第二，她讨论了文学史前史中“歌”与“诗”的分立与合流问题。她提出：由人的一种行为方式发展而来的“歌”，在西周早期，由于仪式乐歌的编定与流传，成为以颂赞、祝祷为基本内容的仪式之歌

（《雅》、《颂》）的代名词。“诗”则是一个产生较晚的概念，最早是指能够规正人行为的讽谏之辞。宣王重修礼乐之时，产生于厉王时代的讽谏之诗被用于仪式歌奏。作为这一事件的直接结果，“变雅”被编入原来以颂赞之歌为内容的诗文本。由此开始，原来互不相干的“歌”与“诗”走向合流。在这里，闻一多所提出的“歌与诗”的问题，得到更为深刻的阐述。

第三，从“四始”与“四诗”的区别出发，她重新认识了今本《诗经》“四始”结构的成因。她认为，《诗经》的“四始”结构，实际上反映了周代礼制下四分结构的音乐观。也就是说，在诗教隶属于乐教的时代，“乐”的结构决定了“诗”的结构。诗文本的结构与体制，实际上反映了周代音乐的体制与结构，是周代乐制的缩影。这项成果深化了《诗六义原始》的解释。

第四，由于《诗经》作品在其产生过程中表现了这样一个特点，即作为作品群（而非单篇作品）在文学史上集体出现的特点，因此，她借用“类”的概念，采用综合分析的方法，从“类产生”的角度，为相当数量的《诗经》作品确定了基本准确的创作或写定的年代。

第五，在考订《诗经》作品年代的基础上，她勾勒出了诗文本形成的轮廓。首先，在康王时代“定乐歌”的活动中，产生了以祭天地、颂祖功为内容的仪式乐歌文本《颂》；《大雅》亦在某种名目下编辑成册。这是周人对仪式乐歌的第一次整理。其次是西周中期的穆王时代。这一时期出现了一次大规模写定周代典章制度的活动。在这次活动中，诗文本得到再次编辑，《雅》、《颂》文本的内容都得到进一步扩大，燕享乐歌成为《雅》诗的内容之一。再次，到宣王重修礼乐之时，收录当时仪式乐歌的《小雅》文本产生出来，厉王时代的“变大雅”进入诗文本。与此同时，同《雅》、《颂》仪式乐歌文本并立的、以诸侯国风为内容的《诗》文本也产生出来。宣王时代的这次整理与编辑，是周王室对诗文本的第三次大规模的编辑与整理。由于“变风”、“变雅”被编

入诗文本，诗文本的性质与功能开始由服务于礼仪向服务于讽谏转变。此后平王东迁，重修礼乐，在这一时代，以《诗》为名的《风》《雅》合集产生出来。到春秋时代，在《诗》的形成史上发生了两件大事，其一是整理《国风》、纳《颂》入《诗》的文本编辑，其二是增删诗篇、调整次第、取得《诗》之定本的所谓“删诗”。前者发生在齐桓称霸、礼乐复兴的春秋前期，后者则发生在礼崩坏乐的春秋末期；前者是周礼复兴的自然结果，后者则是孔子为传承和保存周代礼乐文化而做出的努力与贡献。

第六，通过对诗文本形成过程的讨论，她揭示了周代仪式乐歌的社会功能由服务于仪式向服务于讽谏的转变。她认为，仪式乐歌之社会功能的转变，实质上反映了周代礼乐文化体制由重乐向重礼的历史变迁。而这种转变是从西周后期的宣王时代开始的。

上述六条意味着，在《两周诗史》这部作品中，马银琴至少透彻地讨论了六个问题。这是很不容易做到的。近年来，在《诗经》研究领域产生了许多博士学位论文。若把这些论文仔细读过，那么可以知道，在一个积累深厚的学术领域，每一步扎扎实实的前进，都具有某种偶然性。而马银琴却以不屈不挠的姿态把它变成了必然。这是让我感到欣慰的。我想大家都会同意这一看法：遇上好的机会是值得庆幸的（因为这有某种偶然性），但更值得庆幸的是能够有力地把握这个机会（因为这不再是偶然的了）。而若在此之外，又能进一步发展出更多更好的机会，那么，这个人就可以说是创造者了。听说马银琴在完成《两周诗史》以后，又投入了《诗》的传播史的研究，也就是从另一个角度——传播角度——撰写新的诗史。我想，我们应该给这位从贫瘠的西海固地区走出来的年轻人，给她的学术创造力以乐观的祝福。

写于2004年8月12日。原载马银琴《两周诗史》，社会科学文献出版社，2006年。

《中国中古维摩诘信仰研究》序

剑平：

现在是2006年的除夕。我在从上海到南昌的火车上，读你的《中国中古维摩诘信仰研究》，打算写一些同它有关的文字。车窗外，灯光树影飞速闪过，让我知道每句话都写在不同的地方。等这篇文字写完了，陈旧的“乙酉”也就换成鲜亮的“丙戌”了。

这个除夕比较清静。听不到锣鼓鞭炮声，却真切地感受到时光的流逝。在这种情境中，人容易进入回忆。屈指算来，我们相识已经有十年了。十年前，你和周广荣分别从西安、武汉来扬州大学参加博士生入学考试。你们推开我住所房门时的表情，至今历历在目。记得一场考试下来，广荣被录取了，而你没有；但你接受我的提议，留在扬州了。你以扬州大学敬文图书馆临时工作人员的身份，提前进入博士生课程，同时准备来年的考试。

我的上述提议，事实上是只能属于你的。因为它意味着放弃稳定的教师职位，用一整年时间等待一个正式的研究生身份。这不免会引起某种焦虑。但我知道，以你的经历和性格，你能够坚持。你是甘肃敦煌人，出生在新疆和什托洛盖镇。从1981年起，你在乌鲁木齐读了四年外文系，又在阿勒泰当了四年中学教师。你读中国古代文学硕士生的地点是兰州。毕业以后，你任教于古城西安。当你再次东行，踏上扬州地界的时候，我觉得，你好像是在追随玄奘和鉴真的足迹。

我还记得当时同你谈起的三个研究方向，其中一个是中古佛教艺术

与敦煌文学的比较研究。记得从那次谈话开始，你就被一种富于理想色彩的计划所激动。你爱好诗和绘画，拙讷但喜欢沉思。你有时候会超越现实，我也是这样。1996 年春天，你回西安，我们在车站广场上席地而坐，就这样谈了起来。当时我们并无法定的师生关系。我们谈的其实是“一个鸡蛋”的计划。没想到，它现在居然变成了现实。

你在西安只作了短暂停留，就把行李搬来了扬州。你和广荣住在一起，一边在图书馆当管理员，一边旁听博士生课程。你开始进行文献学训练，也系统学习佛教史、敦煌学知识。有一次，你向大家介绍了几个月的读书体会，谈了佛教造像艺术从印度向东传播、衍变的过程，也谈了中国南北文化交流对佛教造像艺术的影响。你大概知道，这次发言曾让我惊喜。因为，你不仅宏观地注意到佛教艺术的本土化和世俗化趋向，而且具体地注意到维摩诘经变画和敦煌俗讲的关系，注意到从《维摩诘经》、与维摩诘相关的注疏到敦煌维摩诘经讲经文之间的发展理路。记得在第二天，我们就商定，考虑把敦煌维摩诘文学研究作为你博士论文的研究方向。

这一年当中发生了很多事情。其中最重要的有两件：一是你通过考试，顺利录取为扬州大学博士生；第二件事就是阅读佛经。这件事开始于 1996 年，但正式实施是在 1997 年 1 月。那时你和广荣看了不少同专业相关的书，但所得到的知识却显得散漫，不具备资料积累的价值。我于是布置你们通读汉文大藏经，从中辑出有关音乐的资料。广荣选择了《大正新修大藏经》，而你却选择了《中华大藏经》。可以说，你选了一项比较艰难的工作——《大正新修大藏经》排印而成，有标点，较易阅读；《中华大藏经》主要据抄本影印，无标点，比较难读。但实际上，你们所选的，是不同的发展路线。因为这两套书之间的区别，主要是结构上的区别。《大正新修大藏经》的编排次序大致反映了佛经集结的历史，《中华大藏经》的编排次序则反映了佛经在汉地的传译过程。你和广荣后来走上了略有同异的学术道路：你比较注意佛教

作为文化的存在，注意它在中国和东亚的传播；广荣比较注意佛教作为宗教的存在，注意它在南亚和中亚的发端。这种同异，不妨说，在你们选读佛经的时候就注定了。

你们面临的工作的确是不容易的：《大正新修大藏经》有 85 巨册，《中华大藏经》则有 106 巨册，就像两座大山一样。也许由于这个原因，你们有很长时间按兵不动。不过，我却一直觉得这是非搬动不可的大山，于是耐心地等待你们的行动。我有这样几个理由：其一，你们需要有阅读原典的经验；其二，你们需要进行文献学（包括资料分类学）的训练；其三，博士论文需要从自己所特有的资料出发；其四，中国学术需要熟悉佛教经典的青年；其五，学术发展需要一批经过整理的佛经文学艺术史料。其实，在谈文学艺术比较研究的时候，我们就讨论过这项工作的意义了。佛教是通过口诵来传播的宗教，以口传心记为其文化教育的传统。东晋法显、唐代义净都说到印度佛教“师师口传，无本可写”、“口相传授，而不书之于纸叶”。这意味着，若不通过音乐载体，我们便不能把握佛教的特质；也意味着，我们可以在“音乐”的名义下，全面考察佛教的文学和艺术。另外，在佛教音乐和佛教造型艺术之间，有一种特殊关系：它们按同样的宗旨建设起来，在文化上是同构的；但从现有资料看，佛教音乐有理论而无作品遗存，佛教艺术则相反，有大量作品而无理论遗存。这又意味着，这两批资料可以相互补充。显而易见，即使对于佛教造型艺术研究来说，编纂一部《汉文佛经中的音乐史料》也有非常重要的意义。

总之，在 1997 年春天，你们开始了另一意义上的长征。你们披沙拣金，每天抄录 1500 字，而阅读量则是若干万字；不松懈，不停顿。我相信，这是一种呕心沥血的阅读。一般人是不容易体验到这种阅读情感的，但它却成了你们的人生的重要部分。关于这一点，你的日记可以证明：

1997年6月19日星期四：输入玄奘所译《大乘广百论释论》卷七中的一段声论材料，其意不尽可解。于是中午查丁福保《佛学大辞典》中的“八种声”、“声教”、“声为教体”、“声论师”、“声明”诸条以明其意。

其实你没有完整地输入这段资料，而是把它放在心中。请看下一则日记：

1997年6月20日星期五：这段材料也许以后有用，暂不输入。它谈到牧人问佛以牧牛之法，以验其是否为一切智；佛所学众智伎能如射术、文章书画、占梦法、吹贝歌法、天文并声论法等等无不通达。此段文字收在《大庄严论经》卷第十一，《大藏经》第29册，第703页。

读完《大藏经》第29册。

晋宋之际，盛传佛影在岩石上显迹的故事。此在法显《佛国记》中已有记录。《高僧传》卷第六《晋庐山释慧远》记有佛影之事。此外谢灵运作有《佛影铭》，见《全宋文》卷三十三；鲍照作有《佛影颂》，见《全宋文》卷四十七。谢灵运《佛影铭》中有一段颇可注意的话：“法显道人，至自祇洹，具说佛影，偏为灵奇。幽岩嵌壁，若有存形。容仪端庄，相好具足，莫知始终，常自湛然。庐山法师，闻风而悦，于是随喜幽室，即考空岩……”也许可以推测法显是将佛影之说传入中土的第一人，之后才有庐山远公“欣感交怀，志欲瞻睹”的好奇心和冲动，有庐山诸道人一行三十余人隆安四年仲春之月大规模的游览山水的活动，见《全晋文》卷一百六十七《庐山诸道人游石门诗序》。这对中国山水诗之产生有何种程度的影响？

后来，2000年，你在《学林漫录》第15集上，发表了《佛影传说及其对中国山水诗的影响》一文。

1997年7月21日星期一：阅毕《大藏经》第43册。……和广荣一面饮啤酒，一面讲自己过去的爱情故事。广荣听得很投入，然后踏着拖鞋在凉天里散步。

地上的积水映着对面楼上的灯光，天的另一边雷电仍在闪烁，不断听到池塘里游鱼“扑通”的跳水声。广荣暗中将树叶上的积水摇洒了我一身。

1997年7月23日星期三：早晨完成《大藏经》第44册。午睡醒来，携书步出宿舍。在虹桥宾馆一隅树下的台阶上看书。凉风自四面吹来。我翻开汤用彤的《汉魏两晋南北朝佛教史》，看第八章释道安。

我开始往篮球网里投球，一次又一次，没有停止的时候。我忘记了时间。眼前似乎看见王师也在投掷……操场上人渐散去，新月升起。现在我的足迹又重叠上去。

1997年7月29日星期二：阅完《大正藏》第41册。此册为论疏部，为俱舍论疏。其中有唐普光所述《俱舍论记》三十卷、唐法宝所撰《俱舍论疏》三十卷及唐圆晖所述《俱舍论颂疏论本》三十卷。以后在《大藏经》中遇到相同内容就可轻松了。

我在灯下翻看《俱舍论记》。门外雷声隐隐，天色欲雨。无意间看到山城国田原里大道寺里灯光昏暗，觉树和尚在点校《俱舍论记》。

灯光微弱。空洞的寺院，风在呼叫。觉树又感到眼前一片模糊，于是在暗中写下这几个字：“病逐日增，老眼亦暗，为之如何？”

灯光闪烁着。风在鸣叫，我坐在灯下看觉树点校的《俱舍论记》。

1997年12月6日星期六：王老师/我找到了一种读书的感觉/我随着感觉之驱使向前冥冥而行/我感到在不远处有珍宝散落/我灵

感泉涌。

你的日记写得很好，就像诗歌一样。这是因为你向生活投入了真挚的感情，也因为当时的生活拥有大量美的素材——比如你在日记中提到的打篮球。这项活动在1999年进入高潮。那时候，每天早上七点钟，总是有一位同学拍响篮球，唤醒居住在瘦西湖畔两排平房中的人们。我们于是在篮球场上集结，分两队角技。在其他师生的眼中，这是一群快乐的“疯子”，因为我们采用的游戏规则接近于摔跤；而在你们看来，这无异于兄弟姐妹般的聚会，所以大家都踊跃参加。你还记得1999年年尾的一次篮球赛吗？你的鼻子不小心击伤了孙晓晖的鼻子。她幽默地把眼冒金星的感受描写为“世纪之光”。

你的日记还提到当时生活中的种种色彩：鲜明的节奏，隽永的悲欢，朴素的友情。到后来，这些色彩越来越丰富了。我们不仅有古之贤人作伴，而且有枫树和满树摇落的樱桃、枇杷、柿子、葡萄作伴，有月季、蔷薇、琼花和绿油油的菜地作伴。你那时不喜欢开窗，嫌窗外那树鲜活的蔷薇过于惹眼。你让生活中的所有色彩都服从于艰苦的阅读和思考了。我注意到了这一切。当阅读带来的困惑让你们夜不能寐，使你们持续地沉迷在一个疑问之上的时候；当你们向书籍投入虔敬之心，因此有所憬悟、有所启发的时候，我知道，你们距离学术上的“无人之境”已经不远了。

你们初步收获的时间是1997年10月。这时，你和广荣都依据阅读《大藏经》的经验，确定了自己的博士论文题目——广荣的题目是《梵语〈悉昙章〉在中土的传播与影响》，你的题目是《敦煌维摩诘文学研究》。你们的阅读于是进入新的阶段，即把方内方外的典籍资料相比证的阶段。这时候，我也完成了一篇《原始佛教的音乐及其在中国的影响》，对汉文佛经中的音乐史料做了初步的理论总结。我们的工作，有了更明确的方向。

你们再次收获的时间是1998年秋天和1999年秋天，这时，广荣和你的博士学位论文分别开题。相信你一定记得1999年10月26日那个阳光明媚的下午，中国文化研究所的师生围坐在一间小平房里，讨论你的开题报告。你说你将使用文献与文物相比证、文学与绘画相汇通的方法进行研究。陈文和老师建议你加强“历史感”，他认为你的论文特点在于研究一部佛经的传播发展史，重在探源。戴伟华博士强调要重视个案，转向具体问题的研究，如“维摩诘经与文学研究”。另一位老师则认为报告的焦点不够明确，应重点探讨六朝时代维摩诘信仰在知识分子当中的传播和影响。这些意见，彼此虽不相同，但都指明了一些富有意义的方向，使你激动。记得那一天晚上，你走遍每一间博士生宿舍，再征询，再讨论。那些意见，相信到今天亦可使你受益。

后来，你采纳的是我的意见。其实从一般角度看，我的意见未必好——它过于浪漫了一些。我说，确认研究方法和研究方向的时候，应当考虑两个事实：一是资料的特性如何，二是研究者的个性如何。进入同一项工作，人的经验不同，方法和方向就会不同。我们常常谈到古代文学的两个世界：一是主要表现为知识分子之活动的上层的世界；二是主要表现为普通群众之活动的下层的世界。现在的情况是，关于维摩诘信仰，大量材料属于下层世界。比如现存《维摩诘经》有三种译本，都见于敦煌，敦煌以外只存一本。何况敦煌文献中出现了大量《维摩诘经》的注疏本、讲经文和唱词，敦煌莫高窟中还有81铺维摩诘经变相。维摩诘文学研究的特色和亮点在哪里？应该说，就在这些同通俗文化相联系的材料当中。我又说到你的个性特点：长期在西北地区生活，爱好绘画，喜欢从文化角度关注文学。因此，你在方向选择上所遇到的矛盾，其实是内、外两种学术要求的矛盾——由于主流学术的影响，你的注意力仍然集中于知识阶层的文学创作方面。“你为什么不去接受心灵的指引呢？”我说：六朝时代的维摩诘信仰主要在上层世界流布，主要影响于抒情文学；到唐五代，维摩诘信仰转入下层社会，

更深刻地影响了中国的叙事文学和佛教艺术。既然后一方面的内涵更加丰富，那么我们就应该重点研究后一方面。这样做的另一个意义是：通过这种传播研究，可以看到表层文化（士大夫文化）如何积淀成为基层文化（庶民文化）的过程，也看到每一阶层的文化成品都拥有特定的社会属性的事实……

我知道，上述意见，理解起来不难，但做起却很难，所以，没有强求你贯彻。但你却沿着这条路线坚定地迈开了步伐，在不到一年的时间里，实现了研究策略的转变。你不仅通过对般若、维摩两类佛经的比较研究，探讨了《维摩诘经》的资料来源，通过对早期《维摩诘经》的流传过程的考察，描述了《维摩诘经》对魏晋南朝作家及其诗文的影响；而且，你重点进行了敦煌维摩诘现象的研究。具体来说，你注意到维摩诘信仰在两个不同的文化世界中的流传，通过对“金粟如来”一名的考订，揭示了精英文化、民众文化之间的关系；你考订了五篇维摩诘经讲经文的创作或写作年代，并结合大量壁画实例，讨论了维摩诘经变与敦煌叙事文学的同步发展。在论文写作的最后阶段，我们的交流很多。我知道，你是以坚强的毅力、知难而进的精神来推进这项工作的。

接下来的事情是大家都知道的：2000年秋天，你的博士学位论文通过答辩。2001年秋天，你离开相伴五年之久的瘦西湖，进入四川大学中文系博士后流动站。在站期间，你参与了项楚先生主持的国家社科基金项目《唐代白话诗派研究》，并完成了出站报告《维摩诘信仰研究》——也就是读者面前的这本书。在书中，你围绕维摩诘信仰进一步做了四方面研究工作：一是细致梳理了中国佛教各宗派法师的佛典注疏中的维摩诘史料，以及外典著作中与维摩诘相关的文人信仰资料；二是深入考察了佛教仪式在民间信仰中的重要作用，例如礼忏法会与中土维摩诘民间信仰的关联；三是对今人所进行的维摩诘研究做了综合论述；四是补充讨论了维摩诘信仰的东传。总之，你对维摩诘信仰流传的过

程，特别是对其文化背景和文化内涵做了更深入的发掘。 在我看来，它标志了你的学术个性的成熟。

剑平，最近几年，我已经为七、八位博士生同学写过书序了。 我常常写到他们的著述成果的由来，因而陷入对往事的追忆。 有人说这是衰老的表现，我认为未必。 谁能够忘记自己的生命的来源呢？ 很难想象。 事实上，正是那些刻骨铭心的经验，构成了我们自己。 这也可以说是我们的“本”，我们的“吃奶的力气”。 任何时候，我们都不免要从这种本初状态中汲取前进动力，不光衰老时如此。 过去我很少同你们直接谈起这些本初，也许你会觉得遗憾；其实，我给你们看过的那些文学文字，就是这种“本”的结晶。 还记得那篇《渥巴锡》吗？ 你说过，你很喜欢。 其中写到我和土尔扈特人的重叠：“我曾经像渥巴锡一样瞭望阿尔泰山的夕阳。”也写到我的经历：“在土尔扈特人的长征路上，我虔诚地走过，从伊宁、尼勒克、那拉提、巩乃斯一直走到巴音布鲁克。”这就是说，我细心地体验过这个民族的惊天动地的苦难。 我想，既然我和18世纪的土尔扈特人有这样密切的关系，那么，何尝不可以把他们理解为我自己？ 最近这段时间，我常常温习的就是这个自己。 面对险恶的环境，我会默诵以下字句：

> 毫无疑问，土尔扈特人爱惜生命，但为了一种更伟大的生命，他们并不害怕捐躯。按最保守的估计，1771年死去了十万土尔扈特人。一部分冻馁而死，一部分拼杀而死，一部分因干渴至极吞食马牛之血死于瘟疫，一部分在痛饮巴尔喀什湖水时暴死。还有一部分属于第二次赴死：死于再次逃离中国的途中。事实上，只有这些人归宿于那个理想的生命。他们的歌喉哑了，他们的火不思[1]碎了，他们鹰一般的眼睛呆滞了，他们撇下了神色忧伤的乘骑和声嘶力竭的情人；

---

[1] 火不思：中国古代北方游牧民族创制的一种弹拨弦乐器。

但这批最优秀的土尔扈特人却带走了关于和平草场与自由牧地的古老梦想。

……这是值得惊异的：当神和人都用尽力量来摧残这个弱小民族的时候，是什么支撑了渥巴锡们的前仆后继呢？

我愿意拿这些话，作为对我们这两个阿尔泰人的永远的勉励。

原载何剑平《中古维摩诘信仰研究》，巴蜀书社，2009 年。

《宋代声诗研究》序

《宋代声诗研究》原是杨晓霭的博士学位论文。在论文答辩会上，曾得到审查委员们的一致好评。大家欣喜地谈到这篇论文同任半塘先生《唐声诗》的关联。现在，论文经过补充修订，即将由中华书局出版。晓霭索序于我，我愿意借这一机会表示祝贺，同时谈一谈任师所建立的“声诗学”，谈一谈《宋代声诗研究》在声诗学体系中的位置，也谈一谈与之相关的一些理论问题。

一

“声诗学”这个名词大约出现在1983年，即任师《唐声诗》一书出版之后不久。记得是赋学研究者曹明纲在《文学遗产》上提出这一学科名称的。他的意思是，《唐声诗》不光开辟了一个新的学术领域，而且代表了一条新的研究路线。这一说法，符合任师原来的设想。《唐声诗》在《弁言》中说道：“顾于其业接触既久，好之殊般，粗得门径，以为可行，立志开端，唤起来者，以昌其业。因撰此稿，试作综合探讨。”可见从目的、效果两方面看，《唐声诗》都是一个先行者，它代表的是一个宏大的事业。

这是一个怎样的事业呢？在初版于1962年的《教坊记笺订》中，我们可以看到其端倪。此书有一篇《唐代音乐文艺研究发凡》，叙述了任师关于毕生学术事业的理想。按照这篇《发凡》，在《唐声诗》之

外，任师打算撰写《唐杂言》、《唐著辞》等著作，这些著作共同构成“唐代音乐文艺研究”之总体。这项总体工作，从一方面看，可以称作“对唐代结合音乐之辞章的全面研究”；从另一方面看，则可以称作“对唐代结合音乐之伎艺的全面研究”。因此，它不仅包括关于“声诗”、“杂言”、“著辞”和敦煌歌辞的研究，而且包括唐戏弄研究和唐大曲研究。也就是说，这是一项辞章和伎艺并重的研究。

如果注意一下任师本人的学术史，那么我们还可以了解，“唐代音乐文艺研究”另有一个特点，即表现为由词曲研究向发生学的延伸，因而具有探寻事物初始形态的学术追求。从这个角度看，《唐声诗》的第一个姐妹篇，应当是出版于1958年的《唐戏弄》。此二书的共同点是分别指向了一个事物起源问题——《唐戏弄》指向中国戏剧之起源的问题，《唐声诗》指向词之起源的问题；尤其重要的是，它们在非常广阔的文化人类学视野中讨论了这些起源问题。

正是基于以上理想和追求，《唐声诗》旗帜鲜明地提出了一套具有前沿意义的文学史理论。其中最重要的观点是以下三项：

（一）歌辞的体式是由音乐和表演方式决定的。齐言、杂言两类辞式，彼此间并无因果关系：“齐言、杂言二体，同时并举，无所后先，不相主从。”“格调则文占其一，艺占其三。……绝大部分之长短句格调，应为倚杂言之声而辞，不假他辞。”

（二）作为音乐文学，歌辞是由音乐与文学两重因素构成的。以文学为立场而仅把音乐作为论证之装饰的研究，不成其为音乐文学研究；把两者的关系简单化，仅认为长短句词是近体诗向外来音乐的一种适应，也不成其为音乐文学研究：“诗与乐相表里，宜体用，非本末关系。”历代诗与乐，至少有以下三种配合方式：“（甲）由声定辞；（乙）由辞定声；（丙）选辞配乐。”

（三）因此，宋代人关于长短句词调由填实和泛声而来的观点是错误的。唐代燕乐歌辞并非一字一声，也非一句一拍；“和声以声为主，

和声原本在曲调之内，并不在曲调之外”；“和声非衬字之声”；“诗调有和声可考者，不过十余曲，无从想象为凡诗调皆赖和声以成曲”。

这三项理论观点，未必不可以商榷，但它所代表的“声诗学”的基本立场，却是明显具有科学性的。这立场就是：承认文学和音乐的共生关系；承认音乐工作者（伎艺人）和文学工作者（文人）在音乐文学史上的平等地位；重视从具体的辞乐关系的角度，去认识不同的音乐文学现象。这样一来，它就和通常的“词曲研究”或“音乐文学研究”拉开了距离。我们知道，关于戏剧起源的研究和关于词体起源的研究，在20世纪以来，都可以归入音乐文学研究的范畴；但至少其中关于词与音乐之关系的研究，基本上是停留在以文学和文人为本位的传统之上的。在认识历史之时，它们很难获得客观的视角。

同样是在1983年，“声诗学”的另一项工作——《唐杂言》启动了，这就是我在任师指导下撰写的博士学位论文。这篇论文后来更名为《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，于1985年12月通过答辩。更名的主要理由，除遵从学术论文的命名习惯以外，是想表明对于“声诗学”基本立场的坚守。事实上，《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》是更为清醒地贯彻了上述三项理论的。比如，它把学术立足点转移到音乐文化的历史变动这一基础之上，故从“隋唐燕乐”一章开始论述。它的主体部分以音乐体裁为单元，即分为“曲子”、“大曲”、“著辞”、“琴歌”、“谣歌”、“讲唱”等六章，这种分类方式也基于一个特别的方法论思想：认为文学体裁是各种艺术活动的书面表现；认为文学形式是歌唱程式和表演程式的遗迹；认为不仅要在理论上承认音乐和表演对于歌辞体式的决定作用，而且要建立细致的空间和时间坐标，具体探讨其方式和表现。这样一来，词的起源问题也就由“隋唐燕乐和文学如何相关”的问题，转变为“这种相关性如何实现形态转换”的问题。这部书经过详尽考察，得出结论说：词是在新俗乐兴起以后，经长期发展而形成的一种文体。就其主要的阶段性特征而言，词经历了民间辞、乐工

辞、饮妓辞、文人辞次第演进的过程，分别具有作为“胡夷里巷之曲”、教坊曲、酒筵改令辞、格律范本辞的不同本质。词体的格律特征，事实上反映了一种文化积累：在民间辞阶段，获得歌调；在乐工辞阶段，获得依调撰词的曲体规范；在饮妓辞阶段，增加众多的改令令格；在五代以后的文人辞阶段，这些令格转变成由词谱所规定的种种格律。这一结论，对《唐声诗》所提出的核心问题，做出了初步圆满的回答。

二

哲学家曾经说过：事物的发展轨迹，是螺旋式的。产生这种现象的原理是：每一事物都有许多方面，需要旋转地——至少正反互换地——观察它，才能得到逐渐完整的认识。《唐声诗》和《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》之间，便构成了这种关系。如果说《唐声诗》的研究主体是作家的齐言歌辞，它站在这一角度，重新认识了长短句歌辞如何产生的问题；那么，《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》的研究主体则是乐工伎人的长短句歌辞，它更换了一个角度，因此也重新认识了“声诗”。同样的关系也存在于《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》和《宋代声诗研究》之间。一般来说，《宋代声诗研究》可以看作对《唐声诗》的继承，看作唐代文人歌辞研究在宋代的延伸，因为它填补了宋代声诗研究方面的学术空白；而具体来说，它又可以看作对《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》的回应，因为它进一步做了以下四项工作：

（一）联系宋代人的文学实践，对宋代声诗概念作了论述，揭示了这一概念同传统礼乐观的关联；

（二）论述了宋代声诗的演唱情况和唐声诗在宋代的传播情况；

（三）通过对宫廷仪式、宴集会吟、民间歌唱等环绕声诗而展开的社会活动的考察，论述了宋代声诗的类别、功能及其特点；

（四）分析了乐语口号这一新的声诗品种，通过对其名称、创作过程、表演方式的探讨，揭示了近体诗在走向歌舞场所时所呈现的丰富的形态变化。

这些工作，回到作家齐言歌辞这一研究主体之上，但它考察了一些新的问题。例如：在不同于隋唐五代的文化背景上，“声诗”理论如何生存？在歌舞伎乐走向衰落的时代，音乐文学的版图表现了怎样的新分野？经过隋唐燕乐洗礼的宋代文人，采用哪些变通方式保持了自己的本位？当《宋代声诗研究》提出并试图解答这些问题的时候，它就从两个方面发展了声诗学的理论体系：一方面，它把重在追寻事物起源的声诗研究，转变为重在追寻事物流变的声诗研究。就此而言，它是对《唐声诗》的补充。另一方面，它把面向文学存在背景和存在方式的研究，转变为面向文学本体的研究。就此而言，它又是对《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》的补充。事实上，当我读到《宋代声诗研究》的时候，我就觉得，关于声诗学的基本理论，到现在，似乎有更充分的条件来做系统论述了。

三

既然如此，且让我对这一理论的某些节点试作陈述：

一、“声诗”的定义。

《宋代声诗研究》（下称“本书”）在《绪论》中讨论了“声诗”的定义。在我看来，“声诗”有广狭二义。广义的“声诗”指“有声之诗”，即古所谓“乐章”；狭义的“声诗”则指“诗而声之”，即按采诗入唱方式配乐的歌辞。前者的对立概念是徒诗，后者的对立概念则是按因声度词之法创作的“曲子辞”。“声诗学”所谓“声诗”乃指后者，故任师创“唐声诗”一名，以与“唐杂言”并举。

在唐代，采诗入唱之辞往往配合曲子音乐，因此，很多唐声诗也属

于广义的曲子辞。李清照说："乐府、声诗并著，最盛于唐。"这里说的就是唐代曲子的兴盛，以及唐代曲子辞兼包"乐府"与"声诗"的情况。但"声诗"和"曲子辞"却毕竟有本质上的区别。它们所代表的先诗后声之法与因声度词之法的并立，反映了文人歌辞与乐工歌辞的并立。从这一角度看，尽管"声诗"多为齐言近体，"杂言"多为因声而作之辞，但二者并不构成对立关系；也就是说，不能把齐言歌曲都当成"声诗"。任师所提出的"唐声诗"、"唐杂言"的二分，应理解为一种研究策略，其目的是借此探寻更深刻的对立——采诗入乐、因声度词这两种辞乐配合方式的对立。

界定一个事物，最好的办法是把它和与之接近的事物作比较。到宋代，"声诗"概念的内涵基本上保持下来了，但它的比较对象却有了变化。这对象包括：（一）仍然采用因声度词之法的"今曲子"；（二）曲度不存，由因声而作变为依谱而作的"词"；（三）辞与声浑然一体的天籁歌唱，即谣歌。《武林旧事》卷一"天基圣节排当乐次正月五日"记宋代艺人歌《圣寿永》、《延寿长》，云"歌曲子陆恩显"、"歌曲子李文庆"；又记致语，云"臣等生逢华旦，叨预伶官，輙采声诗，恭陈口号"。在这里，仍然可以看到"曲子"和"声诗"的对立。

为什么说声诗和曲子的对立或并立，反映了文人歌辞与乐工歌辞的对立或并立呢？因为声诗以诗为本体，不同于曲子之以曲度为本体。也就是说，"声诗"概念意味着，诗和声在本初状态中是相互脱离的。这种情况是由文人知诗而不知声的习惯造成的，在民歌中并不存在，所以，民歌在音乐体裁上应当属于"谣歌"，而未必属于"声诗"。本书第六章为此作了富有意义的讨论。从其中所提供的大量资料可以知道：无论菱歌、棹歌、田歌还是樵歌，在当时人的看法中，都属于"曲"。例如宋人喜称菱歌为"采莲曲"，喜称船歌为"九曲棹歌"；戴表元《次韵答邻友近况》说"唱得田歌曲曲长"，裘万顷《绝句》说"一曲樵歌山更幽"。其原因在于，民歌是天籁歌唱，主于声，辞与声浑然

一体，即戴表元诗所谓“山歌出口即成篇”。模仿民歌而创作的文人歌辞，其性质因此也更接近曲子，而非声诗。王道父诗题《夜卧舟中闻有唱山歌者倚其声作》，所谓“倚声”，说的便是这种特殊的“因声度词”。

以上情况，事实上在元稹的《乐府古题序》中已有明确表述。元稹把歌辞分为两类：一是“操、引、谣、讴、歌、曲、词、调”等八名，它们“起于郊、祭、军、宾、吉、凶、苦、乐之际”，是“备曲度”的歌辞，采用“因声以度词，审调以节唱”的配乐方式；二是“诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇”等九名，它们是“诗”，但可以“选词以配乐”。在元稹的分类中，民歌显然属于“因声以度词，审调以节唱”的类别。

二、“声诗”同唐宋音乐的关联。

一般来说，“声诗学”是以燕乐时期的音乐文学为研究对象的，因为它所面对的最重要的一组矛盾，是“声诗”同“曲子”的矛盾，而因声度词的曲子辞则是唐宋燕乐的特有品种。尽管唐宋两代的音乐文学形势有很大不同，但其内部的基本关系却大致相似。比如宋声诗的种种不同存在方式，均可以溯源至隋唐。本书讨论了这些方式，例如（一）“取当时名士诗句入歌曲”的方式，即采诗入乐的方式；（二）“作小诗，遣家僮歌之”的方式，即诗而声之的方式；（三）“作家歌”的方式，即选辞配乐的方式。后者见于叶梦得《避暑录话》卷下，云：

> 秦观少游亦善为乐府语，工而入律，知音者谓之作家歌，元丰间盛行于淮楚。

这种“作家歌”同样是早见于唐代的。例如《唐才子传》记康洽“工乐府诗篇，宫女梨园皆写于声律”，《新唐书·李颀传》记李贺“为协律

郎，乐府数十篇，云韶诸工皆合之弦管”。

本书的讨论也表明：当人们以“声诗”一词来指称唐以前的音乐文学现象之时，其涵义却不同于唐代——是广义的“有声之诗”。正是按照这一习惯，宋代人把汉代歌诗称为“声诗”。从《汉书·艺文志·诗赋略》可以知道，在汉代，“歌诗”是“赋”的对立概念，“赋”指“不歌而诵”，“歌诗”则是当时乐府歌辞的总称。也就是说，这里的“声诗”是和“不声之诗”相对的。

那么，郭茂倩所立的“杂曲歌辞”，是否也可以看作“声诗”呢？就广义“声诗”而言，可以这样看；但它同“唐声诗”之“声诗”却是不同层次的两个概念。因为在《乐府诗集》中，“杂曲歌辞”介于“相和歌辞”、“清商曲辞”与“近代曲辞”之间，主体内容属于北朝，是因音乐的历史形态而得名的。因此，本书《绪论》对“杂曲歌辞”的讨论，实际意义是提出了一个重要的新问题——古人命名事物采用何种标准的问题。在我看来，有两重标准：一是共时的标准，即我们所习惯的逻辑分类；二是历时的标准，即古人所习惯的历史形态的分类。郭茂倩即是喜欢按历史形态来使用概念的人物。他的方式其实也很常见。宋叶庭珪《海录碎事》将古今歌辞分别列入“乐府”、“歌曲”二门，王灼《碧鸡漫志》说“古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也”——皆说明古代的音乐体裁术语（例如“歌”、“乐府”、“曲子”），可以兼具另一种身份，即代表音乐的历史形态。

三、声诗理论的背景和实质。

到宋代，声诗理论有很大发展，往往标榜“诗言志，歌永言，声依永，律和声”的传统。其意图，主要是反对以诗就乐。王安石的说法是：“如今先撰腔子，后填词，却是永依声也。”王灼的说法是：“今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。”《能改斋漫录》的说法是：“明皇尤溺于夷音，天下薰然成俗。于是才士始依乐工拍担之声，被之以辞。句之长短，各随曲度，而愈失古之‘声依永’之理也。”《朱子语类》的说法

是："古人作诗，只是说他心下所存事。说出来，人便将他诗来歌。……今人却先安排下腔调了，然后做语言去合腔子。岂不是倒了！却是永依声也。古人是以乐去就他诗，后世是以诗去就他乐，如何解兴起得人。"[1]这些说法有很明显的倾向性，即反对渊源于"胡夷里巷之曲"的"今曲子"。表面上看，这是倡导华夏传统；究其实质，则是强调文人雅士在音乐文学活动中的主导地位。也就是说，诗与声孰先孰后，在宋代人的看法中，乃代表"才士"与"乐工"的孰先孰后。

若把唐代文人的理论拿来比一比，例如把白居易虽然崇尚"风雅比兴"但也反对简单地"销郑卫之声"的理论拿来比一比，我们便知道，这两个时代的确大不相同。为什么会这样？原因是：音乐文化的形势变了。唐代是"乐府、声诗并著"的时代，而到宋代，这两者则产生了分离。其中一个表现是声诗自高身份，不用"今曲子"之歌调；另一个表现是出现了"旧声"和"新声"的分离。旧声即唐代曲子，多为短调小令；新声则是词家所作新歌，多为长调慢曲。其篇制的不同，反映音乐风尚有了很大的改变。

实际上，最大的改变是：到宋代，旧声的乐调退出知识层的日常生活，基本上失传，变质成为依调填词之谱；好乐之人遂采俗乐创制了新声。也就是说，旧声和新声的区别，可以理解为无曲度和有曲度的区别。词人无曲度可以遵循，乃依谱作词；这自然是谈不上协合"五声""六律"的，故李清照对旧声之词深致不满，认为是"句读不葺之诗"。而根据以下两段记录：

《苕溪渔隐丛话后集》卷三三引李清照：柳永"变旧声作新声，出《乐章集》，大得声称于世"。

叶梦得《避暑录话》卷下：柳永"善为歌辞，教坊乐工每得新腔，必

[1] 分别见《侯鲭录》卷七，《碧鸡漫志》卷一，《古今事文类聚》续集卷二四和《朱子语类》卷七八。

求永为辞”。

可以判断，新声走向了另一面，采用了俗乐曲。这样就出现了另一种批评的声音。《宋史·乐志》记载：宋高宗年间，王普上疏论雅乐，说“自历代至于本朝，雅乐皆先制乐章而后成谱。崇宁以后，乃先制谱，后命词，于是词律不相谐协，且与俗乐无异。乞复用古制。”这说明，宋代的声诗理论，在本质上是排斥新俗乐的理论。

在以上现象中，其实还隐藏了一个问题：宋代理论家们排斥“今曲子”，排斥新俗乐，但并未全面否定音乐，那么，他们用什么音乐来取代曲子和俗乐呢？一种回答是雅乐。这一回答似不够准确，因为雅乐是用于仪式的音乐，不能代替人们日常生活中的音乐；音乐不仅用于郊、祭、军、宾、吉、凶之际，也用于苦、乐之际。另一种回答则是吟诵音乐。这一回答却是富有解释力的，因为在宋代，文人吟咏的确成为风尚。文人吟咏既为声诗增加了新的内容，也支持了声诗理论。正是在这一基础之上，宋代声诗理论强调“声依咏”。沈括《梦溪笔谈》卷五的说法是：“古诗皆咏之，然后以声依咏以成曲，谓之协律。其志安和，则以安和之声咏之；其志怨思，则以怨思之声咏之。”

四、声诗的吟诵和咏歌。

如果要追寻声诗所代表的传统，那么，我们不仅可以追寻到采诗入乐，而且可以追寻到吟诵。《汉书·艺文志》说：“诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。”这说明，古所谓“诗”，是和“歌”相对的名词，代表吟诵。因此，《尚书·舜典》所说的“诗言志，歌永言，声依永，律和声”，可以理解为：心志发为吟诵就是诗，把吟诵的声调加以延长就成了歌，对歌声的模仿就是曲调，对曲调加以调和就有了乐律。“诗”之所以具有“诵”的涵义，乃因为先秦时候的诗，主要是用吟诵的方式传授的。我在《诗六义原始》一文中曾经论证：“六诗”中的“赋”，指的就是使用雅言的吟诵，故刘向说“不歌而诵谓之赋”。中国作家文学的产

生，其标志亦是辞赋的产生。《汉书·艺文志》说：“春秋之后，周道寖坏，聘问歌咏不行于列国，学诗之士逸在布衣，而贤人失志之赋作矣。”这就是说：赋产生于“学诗之士”把他们所专长的吟诵（“诗”）变成了文体。总之，“诗”的传统也就是吟诵的传统。

从汉代的文体记录看，文人吟诵有很大的势力。比如《汉书·艺文志·诗赋略》分各种文学作品为五类，其中四类是代表吟诵的“赋”，末一类才是“歌诗”。魏晋以后，吟诵之法受佛教转读和七弦琴艺术的影响，更加接近歌唱，以“吟咏”的名义和“弦歌”的名义得到发展。到唐代，与唱曲子之风相应，进一步产生了一些特殊的吟咏腔调。这一过程，可以从《世说新语》、《乐府诗集》等书窥见。而杜牧《杜秋娘诗》关于《金缕衣》一调的歌唱记录，则说明《金缕衣》在唐代已是一个“长咏”的腔调。杜牧说：“劝君莫惜金缕衣，劝君须惜少年时。花开堪折直须折，莫待无花空折枝。——李锜长咏此辞。”

一般来说，吟咏和歌唱的区别在于：吟咏是表述“文”的艺术，其抑扬舒促依从字声；歌唱是表述“声”的艺术，其旋律和节奏依从歌唱者的习惯。沈括批评“今人不复知有声”，说他们“哀声而歌乐词，乐声而歌怨词”。其实这种“不知有声”，准确地说是“只知有声”，是通俗歌唱的常态。郑樵《通志·乐略·正声序论》说过：“诗在于声，不在于义。犹今都邑有新声，巷陌竞歌之，岂为其辞义之美哉，直为其声新耳。”说的就是不讲究词而讲究声的情况。但重视文辞的人们正好不能容忍这种情况。这样也就产生了对吟咏、对声诗的呼唤。

在唐代，以声诗代表吟咏的情况并不突出，因为那是一个“溺于夷音”的时代。曲子不仅是流行的音乐方式，而且是流行的音乐。文人诗作遂往往以采入曲子的方式而成为声诗。到宋代，这种情况改变了，“旧声”消失，诗人乐曲于是变成诗人吟咏。这两者之间的一个重要区别是：曲子之调经过器乐加工，而吟咏之调只是人声。所以宋代的声诗，多是人声之诗。本书第五章第二节把它们称作“吟唱”（无固

定腔调）和“咏唱”（有固定腔调）。从以下记述可以知道，当时人正是把这种吟咏和“歌”（包括“弦歌”）一体看待，称其为“声诗”的：

王灼《碧鸡漫志》卷一：“永言即诗也，非于诗外求歌也。”

黄裳《演山居士新词序》：“演山居士闲居无事，多逸思，自适于诗酒间，或为长短篇及五七言，或协以声而歌之。吟咏以舒其情，舞蹈以致其乐。”

郑樵《通志·乐略·正声序论》：“凡律其辞则谓之诗，声其诗则谓之歌。……凡引、操、吟、弄，虽主丝竹，其有辞者皆可以形之歌咏。”

陈旸《乐书》卷一一九：“琴之为乐，所以咏而歌之也。”

《宋史·乐志·诗乐》：“宋朝湖学之兴，老师宿儒痛正音之寂寥，尝择取《二南》、《小雅》数十篇，寓之埙篇，使学者朝夕咏歌。自尔声诗之学，为儒者稍知所尚。”

可见在宋代人看来，吟咏和歌唱之别，可以类比于声诗与曲子之别。

五、唱诗和唱曲。

本书第五章谈到：苏轼一直在采用唱诗的方法唱“词”，与李清照、张炎等人所谓“讴曲”者不同。这里指出了唱诗和唱曲的区别。

关于唱诗和唱曲的区别，前文谈到其表里两方面：表面上看，诗多为齐言近体，词多为长短句；实质上说，唱诗是“以乐去就他诗”，唱曲是“以诗去就他乐”。通过这种表里两面的看法，可以理解宋代声诗理论的主旨。这主旨就是倡导唱诗，即主张按“歌永言，声依永，律和声”的传统，恢复以诗及其字声为本位的歌唱方式。由此也可以理解另外两个事实：其一，同唱诗相对，唱曲之法是动摇诗的本位地位的歌唱方法；其二，声诗理论的兴盛，说明这种方法仍然广泛流行。

不过，这一说法，似乎还没有接触到事物的核心。

最近几个月，我在韩国研究高丽“唐乐”。我注意到一个情况：宋徽宗时期进入高丽的某些歌曲——例如《洛阳春》——在流传过程中发生了改变。比较明显的改变是：现在韩国国立国乐院演唱的《洛阳春》，虽然使用旧谱，保存了宋代旋律，但其句与句之间、段与段之间却没有明显间隔。这和汉族的歌唱传统不同，和《宋景文公笔记》卷下所记“歌者不曼其声则少和”的风尚也不合。韩国音乐学家李惠求解释说，这是因为韩语不重视押韵，造成了“引声”的缺失。[①]他的话是有道理的，因为汉语是音节语，韵部饱满，故有曼声歌唱的传统；而印欧语、阿尔泰语各民族与此不同，故喜用促声。在汉唐之间的汉语文学中，这种情况事实上有诸多表现，例如受“胡语”影响的民歌（较典型的是北朝民歌）有押头韵的倾向，来自西域的乐曲往往配合长短句辞，佛教歌辞往往使用仄声韵。这三种打破汉语诗歌传统的现象，实际上提示了另一种音乐文学的生长。“曲子”和“唱曲”，就属于这种音乐文学。

因此，唱诗与唱曲的区别，应当理解为两种音乐文化传统的区别：一种是按汉语雅言诗歌的传统歌唱，此即“歌永言”的传统；另一种是按“胡夷里巷之曲”的传统歌唱，这包括“胡语”的传统和方言民歌的传统[②]。这是唱诗与唱曲最本质的区别。

据此，我们可以对以下现象做出新的解释。

（一）唱曲。宋文莹《湘山野录》卷中载云：“范文正公谪睦州，过严陵祠下。会吴俗岁祀，里巫迎神，但歌《满江红》，有‘桐江好，烟漠漠，波似染，山如削。绕严陵滩畔，鹭飞鱼跃’之句。公曰：‘吾不善音律，撰一绝送神。’”这段关于迎神歌唱《满江红》的记载，说的就

---

① 《韩国과日本에传来된中国音乐의变化》，载《韩国音乐序说》，首尔：汉城大学出版部1967年版。

② 按照历史语言学的观点，“方言”是一种特殊的民族语，其底层隐藏着被主流民族语覆盖的本土语言成分。因此，作为雅言之外的传统，方言民歌曾被视为特殊的音乐文学资源。吴文英《木兰花慢》所云“素亭共载，到越吟、翻调倚吴声”，即说到这种情况。

是“唱曲”。因为唱的是“吴俗岁祀”之歌，发生在使用方言的地区；所歌有“音律”，亦即有曲调；词随曲调唱为长短句，属因声度词；词用仄声韵，即促声结句，有别于汉语诗曼声唱诵的习惯。这四个相互联系的特点，正是“唱曲”的特点。

与此类似的记录，又见于《湘山野录》卷上。云：“钱思公谪居汉东日，撰一曲曰：‘城上风光莺语乱，城下烟波春拍岸。……’每歌之，酒阑则垂涕。”钱氏所唱虽然是齐言，但其唱法也有四个属于唱曲的特点：首先是被当时人称作“撰曲”，其次是使用仄声韵，其三是唱在酒阑之时，其四是所唱之曲在流传过程中更换过多种曲调名，例如《木兰花》、《玉楼春》等。后一特点联系于以下事实：中国古代歌辞，往往兼有曲调名和辞名；一调多名的情况，可以理解为在曲辞相配过程中有过多样关系。何况此曲还有旁证，即《花草粹编》卷十一所载宋妓盼盼侑酒歌《惜春容》一首。《惜春容》的体式与钱氏之曲相同，为“少年看花双鬓绿，走马章台管弦逐”等七言八句，同样使用仄声韵。这种情况很像唐代的侑酒歌。我在《唐代酒令艺术》一书中谈到：唐代短调小曲的盛行，正是由西域传入的促曲送酒的风尚造成的。

由唐圭璋先生《宋词纪事》一书可以知道，宋代人所唱之词曲，多为长短句，多为“新声”、“新腔”或“新翻曲”。但同样值得注意的是：仍然有一部分齐言歌辞采用了唱曲之法，例如《竹枝》、《金缕》。邵博《闻见后录》卷十九记载：“夔州营妓为喻迪孺扣铜盘，歌刘尚书《竹枝词》九解，尚有当时含思宛转之艳。”如果说“扣铜盘”意味着讲究节拍，“含思宛转之艳”意味着保留了民歌的特殊风格[①]，那么，

① 作为音乐术语，“艳”有三义：其一指楚地的歌曲，即《吴都赋》“荆艳楚舞”之“艳”；其二指魏晋大曲前部的器乐曲段落，即《宋书·乐志》“艳”“曲”“趋”“乱”之“艳”；其三指有风情的歌曲，如杜甫诗题《数陪李梓州泛江，有女乐在诸舫，戏为艳曲二首》、元稹诗题《为乐天自勘诗集，因思顷年城南醉归，马上递唱艳曲，十余里不绝》，又皎然《七言铜雀妓》诗句“非关艳曲转声难”，韦应物《拟古》诗句“艳曲呈皓齿，舞罗不堪风”。据此，此处“含思宛转之艳”，犹言“含思宛转之风情”。

“夔州营妓”便意味着所唱之曲有唐代渊源。至于《金缕衣》，则有大量资料表明，它是一支讲究节拍，用促拍歌唱的酒筵“艳曲”。例如孔平仲诗云“促拍更歌《金缕衣》”，又云“乐府旧传《金缕衣》，劝言须惜少年时，我今为君一歌之，酒行到君君莫辞”；葛胜仲词云“艳曲醉歌《金缕》”，宋祁诗云“劳君《金缕曲》，更尽拍浮卮”。当然，另外有一些记载，表明宋代人曾用唱诗之法歌唱此两曲——《竹枝》曾被勉强加入“和声”，《金缕》曾被唱为“缓歌”。但员兴宗四首《竹枝歌》体诗，却说明当时流行的《竹枝》歌唱采用了唱曲之法。因为这四首诗自称就“李太白古风……促为《竹枝歌》体”，它保留了来自民歌的“拗格”，四首中有三首协仄声韵。按本书的说法，其诗题中的“促”，意为压缩改编，是一个与音乐相关的术语。也就是说，尽管我们不能判断员兴宗诗是否歌唱，但所谓“竹枝歌体”，却可以理解为从唱曲之法中产生的文学体裁。

（二）以诗度曲。在宋代，“以诗度曲”的事例颇为多见，其常法是把齐言诗改为长短句词，其实质则是按唱曲之法对诗进行改编。本书第三章第四节谈到以下几例：刘几《梅花曲》，改王安石七律诗《与微之同赋梅花得香字三首》；寇准《阳关引》，改王维七绝诗《送元二使安西》；关咏《迷仙引》，改石延年七言八句仄韵诗《代意寄尹师鲁》；贺铸《石州引》（又称《石州慢》），改所眷歌妓的七绝诗。这四个例子，都是典型的“以诗度曲”。

从记载看，当时人对这几次“度曲”是有明确认识的，例如刘几《梅花曲》题注云：“以介父三诗度曲。”而据本书所提供的资料，刘几是个“深晓音律”的人，善“度曲”，喜欢自制“新声”。关于关咏的以诗度曲，《诗话总龟》卷三三引《古今诗话》也有说法，云“增其词为曲，度以《迷仙引》，于是人争歌之”——亦即度为流行歌曲。而寇准、关咏、贺铸三人所度之曲，则都协仄声韵；从曲调来源看，《阳关引》是寇准所创之曲，《石州慢》、《迷仙引》分别是宋代教坊之曲和柳

永所创之曲——都是新曲。

这些新声之作所用的仄声韵，是富有深意的。它们说明，在当时人的心目中，长短句和仄声韵，都是“曲”的特征。长短句，意味着歌辞和曲调有特殊的适合；仄声韵，其功能在于削弱汉语韵字的长声，而改为促声作结。这些特征，事实上反映了唱曲之法的梗概，说明“以诗度曲”不仅跨越了书面文体，而且跨越了歌唱之体。

（三）“檃括”。本书说到：“檃括”和“以诗度曲”是作法相似的两个名称。“檃括”指的是按某种腔调将一首诗改成体制不同的另一首，“以诗度曲”则是把诗篇改制为新声歌曲。表面上看，“檃括”往往依腔，颇类因声度词。但其实质则相反：一般情况下的“檃括”，尽管是改诗为词，其所使用的却仍然是唱诗之法。

苏轼是喜欢使用“檃括”之法的人物。从本书所见的资料看，他的“檃括”主要采用声诗的方式和填词的方式。前者如《挽歌》，改白居易《寒食野望吟》而成，也就是把五七言诗改为七言八句。据《王直方诗话》，它是“每句杂以散声”而歌的。这是声诗式的歌唱，有腔调而无固定的曲调。后者如《定风波》，改杜牧《九日齐山登高》而成，即改七律诗为长短句词。此词协平韵，体式与其所作“好睡慵开莫厌迟”一首相同，而与五代北宋《定风波》常用的仄韵体不同。按《定风波》原是唐教坊曲，属旧声。苏轼所改，并不入曲，所以说这是填词。

翁方纲《石洲诗话》对于苏轼的“檃括”之法曾经有一个评价，即认为苏轼借《阳关曲》而歌唱的七绝《中秋作》、《赠张继愿》、《答李公择》等三首，声韵“与右丞《渭城》之作若合符节”，“譬如填词一般”。这是说苏轼之作仍然拘泥于文字声韵。这种作法，表明所谓“以《阳关》歌之”，其实是依从字声的吟咏。沈括《梦溪笔谈》卷五说：古诗的特点是声依咏，有和声，“今声词相从，唯里巷间歌谣及《阳关》、《捣练》之类，稍类旧俗”。苏轼《阳关歌》所采用的就是这种唱诗之法。

研究者往往认为：苏轼懂音乐，喜欢唱诗，李清照等人对他的批评是没有道理的。但他们没有想到："懂音乐"是一回事，能撰曲则是另一回事。苏轼做了很多音乐工作，比如考证古乐，撰写琴歌，审订格律，歌咏笙箫磬笛，研究《阳关曲》之迭与不迭等。其实，他钻研的都是书斋"音乐"；这种音乐同流行歌曲有很大距离。苏轼的"檃括"，尽管也有括为长短句词甚至是仄韵词的事例，但它们并不涉及曲度和度曲。比如《哨遍·为米折腰》、《水调歌头·昵昵儿女语》二词，乃分别就陶渊明《归去来兮辞》、韩愈《听颖师琴诗》檃括而成。据苏轼词序，其作法是：

> 取《归去来》词，稍加檃括，使就声律，以遗（董）毅夫，使家僮歌之。
>
> 建安章质夫家善琵琶者乞为歌词，余久不作，特取退之词，稍加檃括，使就声律，以遗之。

可见苏轼所作的只是"使就声律"——使之协合文辞格律，其辞则由善歌、善琵琶的家僮"歌之"。这种作法，仍然是唱诗家的做法，属于"诗而声之"。从当时人的评价及其效果看，"稍加檃括"只能说是游戏性的填词。

中国古代文学史上有一个颇富趣味的现象，即有很多人喜欢作跨文体的创作。比如西晋张华既撰有《感婚赋》，又撰有《感婚诗》；曹丕在建安末年既写了《寡妇赋》，又写了《寡妇诗》；敦煌所出《燕子赋》既采用四、六言的体制，又采用五言歌行的体制——这是用同一主题内容来尝试赋、诗两种文体。又如陶渊明同时写作了《桃花源记》和《桃花源诗》，东晋曹毗同时撰有《神女杜兰香传》和多篇《杜兰香歌诗》，西晋张敏则以《神女传》、《神女赋》重复叙述了弦超与成公智琼的仙凡恋爱故事。这是用同一主题内容来尝试韵文文体和非韵文文体的写

作。苏轼等人的“檃括”，其最初动机也许与此相同，即感受文体对比的趣味，而非真的要去赋予诗歌以音乐性。正因为这样，按王若虚、贺裳的说法，“檃括”“破碎甚矣”，变成了一种“恶趣”，即文体游戏。

总之，唱诗和唱曲，是宋代音乐文学活动中两个彼此对立的倾向。唱诗家主张歌永言、声依咏，即维护摛藻之士的艺术习惯和音乐趣味，其依据则是由齐言平韵诗所代表的汉语诗歌曼声唱“字”的传统；唱曲家主张随曲度，即尊重新的音乐文学的本色方式，其依据则是由燕乐兴盛所造成的异域之“声”的丰富。在唐代，这种对立曾经表现为诗而声之（包括采诗入唱）的“声诗”与因声度词的“曲子”的对立；但人们尚能通过齐言、杂言的对比感受它。到宋代，对立更加细腻了，因而容易被研究者忽视。尽管如此，我们仍然可以通过“撰曲”、“以诗度曲”、“檃括”、“著腔子唱好诗”等方式看到上述对立的存在。一般来说，“撰曲”、“以诗度曲”属于唱曲之法，“檃括”、“著腔子唱好诗”属于唱诗之法。而关于词由“填实和、泛声”而来的说法，其实也是唱诗家的理论，因为它实质上主张维护齐言平韵诗的体貌，用和声来软化新声对于旧诗体的冲击。

四

时代在前进，宋代的音乐文化现象，事实上比唐代更加丰富多样。就研究者所面对的资料而言，宋代的内涵应该是唐代的十倍。这意味着，宋代声诗研究或宋代音乐文学研究是一项艰巨的事业；也意味着，本书同样是一部“唤起来者，以昌其业”的著作。可以相信，在它出版之后，必将有更多的人响应它，加入声诗之学的队伍。

从某一意义上说，本书所唤起的第一个“来者”就是我本人。我正是在读过本书之后，受到启发，产生上述思想的。我的说法和任师不完全相同，和晓霭不完全相同，和我自己过去的说法也不完全相同。

这很正常，因为人的认识是一种生命体，富有再生性，而学术则是依赖这种再生、依赖求异的思维发展的。对于读者来说，提供这种稍有异同的看法，或许可以比拟为提供两只眼睛。我们都有这样的经验：用一只眼睛只可以看到事物的平面，而用两只眼睛才能看到事物的深度。

请原谅我，为了表达两只眼睛的体会，写了一篇长长的序文。

写于2007年5月26日，原载杨晓霭《宋代声诗研究》，中华书局，2008年。

《〈乐府诗集〉版本研究》序

我在电脑桌面上放了一个电子日历。每到子时，夜深人静的时候，那个标志日期的圆圈就会移动一格，告诉我这一天已经过去了。我有时会感到沮丧，觉得生命太容易销蚀，但今天我的感觉却比较特别。

原因是我开始为尚丽新的《〈乐府诗集〉版本研究》写作序言了。这书原来是尚丽新的博士学位论文，由我指导。尚丽新来信索序的时候说："论文虽然不成熟，但却是永远的纪念和感激。""它代表了从扬州开始的学术生命的起点，代表了用心学习过，并且因为能用一颗单纯的心来学习而那样天真地快乐过的一段生活。"这话提醒我找出来一些旧的电子文件，它们都和那段单纯而快乐的生活有关。读过这些文件以后，我觉得，人的生命是坚强的，有些日子不会流失。

一

我读的第一份文件是尚丽新的"学期总结"，写于2000年初。那时候，尚丽新在扬州大学，在一幢靠近瘦西湖的平房里已经住了一个学期。同她一起进校的有六位博士生：三位学籍属于上海师范大学，三位学籍属于扬州大学。由于某种历史原因，他们进入了同一个学术集体。

除考古学出身的曹柯平以外，五位博士生以《乐府诗集》为伴开始

了他们的新生活。这是因为，当他们到达扬州的时候，中国学术也向《乐府诗集》研究发出了召唤。《乐府诗集》是产生在《诗经》、《楚辞》、《昭明文选》、《文苑英华》之后的一部诗歌总集，以具有音乐性的诗歌作品为主要内容，代表了中国文学史的一个重要段落，也代表了中国文学史上的一种重要文体。在20世纪前六十年，对它的研究已经成为中国学术的新课题。

在建立《乐府诗集》研究这门新学问的先行者当中，有两位学者最具特色。这就是我的导师王运熙教授和任半塘教授。1979年，当我追随王运熙先生学习中国文学批评史之时，我就了解到，他的学术事业正是从《乐府诗集》研究起步的。1950年代初期，王先生在乐府研究方面写作了一批高水平的学术论文，其中一部分对吴声西曲作了系统研究，编为《六朝乐府与民歌》一书；另一部分对汉魏六朝乐府制度做了细致考证，编为《乐府诗论丛》一书；前一本书实际上是围绕《乐府诗集》的一个部分——清商曲辞——展开的。三年以后，我由复旦大学毕业，跟随任半塘先生攻读博士学位课程。任先生安排我沿着他的声诗研究、戏弄研究、教坊研究的路线，全面考察长短句歌辞同隋唐燕乐的关系；而这些歌辞最重要的部分，便是靠《乐府诗集》记载下来的。1990年代，当我继承任先生的事业，在扬州大学指导博士研究生的时候，《乐府诗集》研究成了我越来越清晰的愿望；因为我知道，学术工作的意义就是传承学术。1998年，来自西南师范大学音乐学院、武汉音乐学院、徐州师范大学的三名新生入学，我们共同尝试了一种围绕“历代乐志律志研究”培养音乐文献学人才的教学方式。1999年，当这种“因书究学”的方式取得初步成功之时，《乐府诗集》研究便提上了日程。

尚丽新用简洁的笔调记录了他们起步的过程。她说：这个学期的理论学习是围绕技术训练展开的，她做了十项练习。其中五项同文献学有关，即：

（一）作为目录学的训练，选择扬州大学敬文图书馆馆藏目录书、类书、丛书各十部编写了一份简明提要；

（二）作为对校勘学理论的实践，以《乐府诗集》为例编写了校勘工作体例；

（三）为建立校勘经验，校勘了《汉文大藏经中的音乐史料》一书的初稿；

（四）为熟悉古籍，也为掌握传注之学的主要方法，选定三本校注方面的典范之作进行了学习和揣摩；

（五）为熟悉古代音乐文学作品资料，也为掌握写作叙录的方法，编写了《先唐音乐文学作品解题》和《唐代谣歌解题》。

另外五项则同《乐府诗集》研究有关，即：

（六）编写有关唐代乐府诗研究的论文目录和提要；

（七）对《乐府诗集》版本进行考证；

（八）对《乐府诗集》所见地名进行考证；

（九）编写唐五代音乐文学年表；

（十）对《乐府诗集》谣歌部分进行补正。

前面五项，是五位同学共同的练习；后面五项，是尚丽新独自进行的项目。在其他同学那里，同样展开了一批工作，即《乐府诗集》引书考、制度考、人物考、音乐术语考，以及汉代音乐文学年表、魏晋音乐文学年表、南朝音乐文学年表、北朝音乐文学年表等等。

以上练习实际上是一年或一年半的任务，未必要在第一学期完成。但在入学之始进行这些练习项目，却可以表达一个意向，即我们一定要遵循实事求是的路线，去亲近《乐府诗集》这部重要古籍。实际上，我们对于《乐府诗集》的理解，从一开始就和其他人有所不同。在我们看来，这部书在文学史上有独特的禀性，也有独特的价值。尽管它和《诗经》、《楚辞》一样，反映了形态较原始的文学的面貌；但它的篇幅较长（一百卷），所载作品年代较晚（出现在作家文学兴起之后），时间

跨度更大，因此细致地揭示了书面文学与口头文学的关系。从这个角度看，它的学术意义可以超过《诗经》、《楚辞》。它按作品所属的制度把汉唐之间的诗歌分为十二类，各类有序，各题有解，这实际上便从十二个角度展示了文学同文化的关系，或者说展示了同古代诗歌相关联的十二项文化史和制度史的背景。它编成于两宋之交，也就是编成于文人乐府诗创作充分繁荣、乐府研究也充分发达之时，征引古籍数百种，它对乐府诗创作所作的总结，既具有高度的理论价值，也具有高度的史料价值。这样一来，我们在面对《乐府诗集》的时候不免怀有敬畏之心。我们打算采用严格的古典文献学的方法，亦即采用纯客观的态度，来整理这部特殊的古籍，藉此探明进入《乐府诗集》研究的道路。《乐府诗集》版本考、引书考、制度考、人物考、地名考、音乐术语考以及从汉代到唐代的音乐文学年表，就是为保证这种客观性而建立的工具。在我们看来，这一系列工具是我们架向《乐府诗集》校注这一文献学工作的云梯，也是为分头进入《乐府诗集》研究而夯实的基础。

尚丽新在“学期总结”中概括了上述练习的效果。凡有不足，她都作了反省。从收获的角度看，她认为最重要的事项有二：“一是通过文献学训练，在目录学、版本学、校勘学等方面，都从门外走进了门内；二是通过从文献学角度重读作品，不仅清理了先唐音乐文学的发展线索，而且在对读《乐府诗集》、《乐府诗述论》、《汉唐音乐文化论集》之时，感觉到了充分占有材料之后的自由，更坚定了实事求是的信心。”她并且提到：

《版本考》是一个比较愉快的作业。

现在的问题集中在傅藏本上。以傅藏本为底本有以下几个疑点：(一) 张元济涵芬楼影印《乐府诗集》的时候，为何不用傅本而仍用汲古阁本？(二) 傅藏本来历不明。自钱氏绛云楼本毁于大火之后，宋本二百年间不现于世，傅藏本的出现是突然的。(三) 傅藏本

仅傅先生一人加以鉴定，近百年来，似乎无人再作评鉴。

现在回过头来看，这些话是很有深意的，因为它表明了《〈乐府诗集〉版本研究》这篇博士论文选题的最初动机。——它是由学术兴趣引发的一个题目；它是为解决学术问题而进行的工作；它所面对的学术问题，都是从处理材料的过程中，而不是从他人的牙慧中，产生出来的。

二

2000年春天，一种“新世纪”的气氛到处洋溢。僻居古城扬州的人们不免也受到感染，从内心里产生了某种庄重。我们表达庄重的方式是举行《乐府诗集》读书会，每周两读，讨论《乐府诗集》的一个部类。读书会一般由一位博士生作导读，介绍这一部类的基本内容、主要学术问题；然后大家讨论；然后由我讲解；然后再作讨论。三个年级的博士生都参加读书会，带来了各自的眼光和意见。这个读书会跨越了两个学期。

读书会通常在枇杷树掩映下的那间小教室举行，总是开得很热烈。每次讨论都让我们更加接近了《乐府诗集》。比如，我们讨论了郊庙歌辞的特殊性。我们认识到：它不同于其他歌辞。它所面对的是天神、地祇、人鬼，而不是现实中的人；它的功能是娱神而非娱人。这种面向彼岸世界的歌辞，自然有其形式上的特点。我们讨论了横吹曲与鼓吹曲的区别，注意到它们不仅有不同的音乐来源，而且有不同的功用和不同的“乐器工衣”。通过这些区别可以了解《乐府诗集》进行部类划分的原则。我们讨论了鼓吹乐的两个传统，即作为纯器乐曲的传统和作为配辞音乐的传统。我们建立了这样一个认识：传统的更替意味着文化风尚的更替，因为其他乐府部类也在相近的时间段出现了类似的传统更替。我们讨论了相和歌辞的定义和分类，进而讨论了解决这一问

题的方法，《乐府诗集》相和歌辞的结构问题于是被还原为历史资料之积累的问题。我们还讨论了两个意义上的清商乐：一是作为《乐府诗集》特定部类的清商乐，它的身份是“九代遗声”；二是作为中古南方俗乐的清商乐，它是晋唐各代清商署音乐的来源。根据这一事实，我们进一步理解了《乐府诗集》清商曲辞同近代曲辞的关联。读书会上出现了很多有趣的细节。2005年，我发表了一篇关于《乐府诗集·琴曲歌辞》的文章①，披露了其中一斑。

对于尚丽新来说，这个读书会正是她“天真地快乐过的一段”，因为她的确用一颗单纯的心来参与其中了。文件表明，她是一位深思熟虑的提问者。例如在2000年9月中旬的读书会记录中，有这样一些问答：

——9月10日晚，联系《乐府诗集·琴曲歌辞》，读《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》第272页“杂言琴歌”与“杂言谣歌”。尚丽新问：“应该怎样界定琴歌中的谣歌？琴歌和谣歌在《乐府诗集》中分属两类，那么二者之间是什么关系？能否说琴歌中有谣歌？”王小盾答：“在唐代，谣歌是同曲子相对的概念。如果只作两分，那么可以说琴歌中有谣歌，这就是与琴曲子相对的那些歌辞。概念是分析事物、建立认识的工具。为便于分析，我们可以采用两个谣歌概念，一是与曲子相对待的谣歌概念，指一般意义上的谣歌；二是与《乐府诗集·杂歌谣辞》相对应的谣歌概念，指进入音乐记录的一个歌辞部类。后者是与鼓吹、横吹、相和、清商、杂曲、琴歌等等相对待的；而我们说琴歌中有谣歌，用的是前一个概念。”

——9月11日下午，讨论游戏文体。尚问：“严格一些说，‘嘲’应该是文学作品而不是音乐文学作品，您在《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》中也将之收入，是出于什么样的考虑？”王答：“在现实生活中，嘲

---

① 《关于〈乐府诗集·琴曲歌辞〉的几个问题》，载《中国诗歌与音乐关系研究》，北京：学苑出版社2005年12月版。

是作为民间的口头文学作品存在的。它是在偶然的情况下由文字记录下来的。口头的未必全部是音乐的，但它往往有一部分，特别是未记录的部分，联系于音乐。或者可以说，它与音乐文学只有一步之遥。如果我们的目的是给研究工作提供全面的资料，那么就不太好抛弃这种界限模糊的或跨类的作品；而应该收录它，但把它列入‘存目’或‘副编’。”

——9月12日晚，讨论相和歌。尚问：“您认为相和歌也是谣歌，是魏晋以前的主要演唱方式，即所谓‘弦歌’，歌唱的旋律与器乐曲的旋律是不一致的；直到魏晋‘弦歌’和唐代‘曲子’时代，歌曲、著辞或依调填辞才成为风尚，歌的旋律与器乐的旋律相一致才成为主要的配辞方式。虽然对您的上述论述已经很熟悉了，但我仍然感到不能接受。”王答：“现在还没有人支持我的这个观点，看来它还有待检验；但是，我们也找不到材料证明在魏晋以前有规范的曲体存在。正因为有后一种情况，所以古人提出了‘著辞之始’的问题。比如郑樵《通志·乐略》说：‘古者丝竹与歌相和，故有谱无辞。……琴之九操十二引，以音相授，并不著辞。琴之有辞自梁始。’对郑樵这段话，我们能不能接受呢？值得注意的是：从‘弦歌’中产生‘歌弦’这件事，正好跟琴有著辞一事发生在同一个时代，可以说是前脚、后脚的关系。所以我认为，中国的歌唱传统在魏晋时期有一个重要变化。到唐代，依调填辞成为风尚，这是第二次大的变化。关于第二次大变化，我想大家是容易理解的，因为我们知道：尽管唐代曲子之‘调’的概念一直延续到了现在，但在唐代它还只是‘新风尚’，以前并没有这个风尚。同样，既然《乐府诗集》相和歌辞特别记载了‘歌弦’，把它说成是清、平、瑟三调的特有歌曲，那么，这种以弦乐作伴奏的歌唱也就是一个新事物。我们知道，过去的传统是‘一弹一唱’、‘倚琴而歌’的‘弦歌’。另外，我们在设想古代的情况时，不妨拿现在的音乐经验来作比拟。产生歌曲，总是要有一定的条件。规范的曲体必须依靠一定的载体才

能够存在，比如乐谱。现在这种载体当然是存在的，但我们看不到关于魏晋以前有这种载体的记录。《汉书·艺文志》中虽然记载有‘声曲折’这种类似乐谱的东西，但它到底是怎样的一个东西呢，我们不知道；从《玉音法事》的记录看，它不可能成为稳定的曲体的载体。”

尚继续提问，说：“一些谣歌，在产生之后经过在一定区域、一定时间的传唱，也有可能稳定成一定的调子，比如陕北民歌。是不是这样？”王答：“人声是不稳定的，每一次演唱都不相同，人声很难规范曲体。原始的民歌，比如山歌，其歌唱方式天生是自由的、不稳定的，我们看到的那些有固定曲调的民歌都是经过收集整理的民歌，它们通过记谱才稳定下来了。古人历来重视器物，将器物作为认识和分类的标准，其道理就是器物可以作为特定事物的载体。”

尚拿出一张纸，再追问：“这里有一些材料，是否能作为相和歌不是谣歌的证据呢？”

1.《史记》卷一百二《张释之传》：“时慎夫人从，上指示慎夫人新丰道，曰：‘此走邯郸道也。’使慎夫人鼓瑟，上自倚瑟而歌。”《集解》引《汉书音义》曰：“声气依倚瑟也。《书》曰‘声依永’。”《索隐》：“案谓歌声合于瑟声，相依倚也。”

《汉书》卷五十《张释之传》：“时慎夫人从，上指视慎夫人新丰道，曰：‘此走邯郸道也。’使慎夫人鼓瑟，上自倚瑟而歌。”注引李奇曰：“声气依倚瑟也。”师古曰：“倚瑟，即今之以歌合曲也。”

2.《史记》卷一百二十五《佞幸传》：“延年善歌，为变新声，而上方兴天地祠，欲造乐诗歌弦之。”

3.《汉书》卷九十七上《外戚传》：“上愈益相思悲感，为作诗曰：‘是邪，非邪？立而望之，偏何姗姗来迟！’令乐府诸音家弦歌之。”

4.《汉书》卷五十三《景十三王广川惠王传》：“去怜之，为作歌曰：‘愁莫愁，居无聊。心重结，意不舒。内茀郁，忧哀积。上不见天，生

何益！日崔隤，时不再。愿弃躯，死无悔。'令昭信声鼓为节，以教诸姬歌之。"

王答："这四件事，前三件属于'弦歌'，可以用弦歌理论来解释。第四件事是齐声歌唱，类似于汉高祖的《大风歌》，属于相和歌中的一种，也就是以鼓乐相和。这四件事的共同点是有器乐参加，原来的徒诗或徒歌变成了'有章曲之歌'。

"关于'曲合乐曰歌，徒歌曰谣'，'有章曲曰歌，无章曲曰谣'的说法，最早见于对《诗经》的注释。诗三百篇都是有章曲之歌。从它们所使用的乐器看，从'赓歌'、'间歌'等记录来看，它们的确是合乐的。但根据这些，我们还不能说《诗经》时代或汉代的歌曲和现在一样，歌与乐曲使用同一旋律。相反，汉以前的记载表明那时歌与乐不完全配合。比如所谓'奏诗'、'笙诗'、'管诗'、'籥诗'、'弦诗'，表明笙、管、籥等乐器是分开来单独伴唱的；《仪礼》所谓'间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》'，《周礼》所谓'奏黄钟，歌大吕'、'奏太簇，歌应钟'等等，也表明'歌'同'笙'、'奏'是分离的。总之，诗三百的合乐是相和形式的合乐，不是'著辞'形式的合乐。以上四件事也是这样：除'欲造乐诗歌弦之'以外，它们都是先诗后声，这种方式正好和'著辞'相反。

"不过，我理解尚丽新的意思，她是说不能把相和歌等同于谣歌。她指出了我的观点中的一个矛盾：强调了唐代的曲子与谣歌的对立，而忽视了先秦时候有章曲之歌与无章曲之谣的对立。换句话说，我把'著辞'当作曲与谣的分界线了，而忽视了另一条更重要的分界线，即是否合乐。我愿意接受尚丽新的意见，对过去的说法加以修正。

"准确的看法应该是：在曲子与谣歌之间有中间形式。如果说采诗入乐府意味着谣歌脱离了原始状态，那么，唐以前的乐府之歌都可以说是位于曲子与谣歌之间的歌唱。它们大体上属于相和歌。比如'倚

瑟’、‘令乐府诸音家弦歌’，是以人声依倚瑟声、弦声的相和；‘声鼓为节’则是类似于‘持节者歌’的相和。

“我现在想到了两种人，他们曾经造成了某种比较稳定的歌体。 一种人是先秦时代的瞽蒙。 他们在当时承担了采风、唱诗、奏乐的使命。 之所以这样，是因为他们失去了视觉，因而善于听风，对声音有很强的模仿能力和记忆能力。 也就是说，瞽蒙采风有保存歌体的目的。 在这里，瞽蒙是歌及其曲体规范的载体。 古人总是把歌手当作一种乐器来看待——在各史《乐志》的记录中，对乐器的计数包含歌工——这个习惯可能就是源自瞽蒙的。 另一种人是汉代的乐府歌人，比如李延年。 李延年造新声二十八解，如果说‘解’的意思是‘章’（“章曲”之“章”），代表一个曲体单位，那么，新声二十八解就是一批有曲体规范的乐曲。 这意味着，有‘解’的地方就有歌曲。 以上这两个例子说明，我们应该改变原来的视野和角度去看资料，不能只看是否有乐谱、是否有乐器组合。

“我在 1980 年代进行的音乐体裁的分类，受到当时的学术需要的影响和限制。 从不分类到分类，这是一个改革，于是注意了分类这件事的意义，而不太注意分类的细致性。 从无‘歌弦’、无‘著辞’到有‘歌弦’、有‘著辞’，这是前人不甚注意的音乐史的重要现象，我注意到了，算是一种发现，但我夸大了这个发现，而忽视了其他。 所以，我要对过去的工作进行反思。 现在看来，我们作音乐文学体裁的分类，至少应当考虑音乐文学在各历史阶段的体裁表现。 例如有章曲之歌取代无章曲之谣，清商曲取代相和歌，这不仅是体裁上的变化，而且是音乐史阶段的变化。 唐代曲子兴盛，则意味着一种区别于相和、清商的新的音乐体裁盛行起来了。 也就是说，逻辑上的分类应该还原为历史形态的区分，历史形态的区分可以为理论上的分类提供更丰富的层次。

“总之，我同意尚丽新的意见：应当对相和歌、谣歌作区别看待，应当修改过去所作的简单的分类。 这种修改，说明通过读书会我们有了

进步。不过请大家注意，每一次新的讨论、新的理论都是在旧的讨论、旧的理论的基础上提出来的。人的局限性在于：往往只能前进一步而不能前进两步。现在到了前进第二步的时候了，所以，在座各位承担起了对郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、琴曲歌辞、舞曲歌辞、杂曲歌辞、杂歌谣辞、新乐府辞作分别研究的使命。我们为什么要做《乐府诗集》研究呢？意义就在这里。”

三

根据尚丽新的记录，《乐府诗集》读书会是在2000年10月25日结束的。这天，我们完成了对“杂歌谣辞”的讨论。我在发言的结尾部分提出了《乐府诗集》的校勘工作，大意说，在本学期剩下的六十至七十天时间里，应争取完成各种版本的对校。若有条件，则可以注意本校（全书上下文互校）和他校（跟其他书中的同类史料作比较）。我说：“通过读书会，我们已经注意到了他校的重要性。他校有助于建立四项认识，即认识《乐府诗集》的材料来源，认识《乐府诗集》的分类观念，认识《乐府诗集》排列秩序的原理，认识《乐府诗集》的编纂原则。”当时我的想法是：第三学期结束以前，我们将进入博士学位论文。在有限的时间里，我们大概只能完成对校。不过，从训练的角度看，从衔接论文工作的角度看，应该尝试他校。他校的实质是考据学或史源学；或多校，或少校，总之要校。

四天以后，10月29日，我又对《乐府诗集》校勘工作作了布置，提出几个注意事项：一是把《乐府诗集》当作音乐文学典籍来校勘，充分尊重它的唱本来源，不依现有的别集和各种整理本擅改。二是花时间摸索前人的文献工作理论和经验。“要想跑得快，起初不要跑得太快。”三是注意广列异文，因为广列异文的意义可以超过校勘，而影响

到研究。四是在认识上明确校注《乐府诗集》的目的和意义，“要通过集校集注，把中国古代音乐文学的主要资料汇集起来，把与音乐文学相关的主要问题汇集起来；从方法上说，就是学会把许多相关的书作为环节串连起来。”后一句话实际上是说要把《乐府诗集》整理工作和博士生培养工作结合为一体。我想，既然我们通过十篇作业和一个读书会完成了基础训练，那么，接下来的两项工作——《乐府诗集》校勘和写作学位论文——就是培养音乐文学研究人才的关键。

尚丽新的学术日记表明，从2000年10月29日开始，她的成长步伐是更加主动、更加坚实的。2000年11月4日，校勘工作进行到第六天之时，她已经校完了《四部丛刊》影印本的目录和正文八卷，并拟出了校内图书馆的他校参考书目录。再过一周，11月11日，她完成了《丛刊》本的校勘工作，写出一篇三千多字的总结，其中对几种《乐府诗集》版本作了详细的优劣评判。接下来三天，她在图书馆翻阅了一批关于乐府研究的论文，又阅读了《丛书集成初编》中有关字体、字形流变的书。她产生了两个设想：一是在乐府文学编年工作中加入地域分析，二是把字体、字形流变作为版本鉴定的一个方面。她甚至思考了版本研究与印刷史研究相结合的方法，以及从刊本和抄本的角度来考察《乐府诗集》材料来源的方法。她在学术日记中写道：“王师的一个学术方向是‘工具形态和中国艺术的民族性格’。其主要观点是：意识形态总是以某种物质形式存在的。文化是人对自然环境的适应，适应过程中产生了工具这个人和自然的中介。工具一旦产生，文化就逐渐类型化，工具于是成为文化的标志。因此，我们可以通过存在的环境来说明事物，通过物质表现来解释精神，通过工具来研究文学和艺术。对版本与印刷术的结合研究，应体现这一思路。”11月14日，我们举行了关于《乐府诗集》校勘工作的第一次会议。尚丽新记下了当时的感触：“我将为了理想而工作，而不是为了利益而工作。也许理想只是一个易于消失的幻影。但即使这样，为了生命中曾经单纯快乐的日子，

付出和牺牲是无悔的。”这些话意味着，她对未来的困难已经有所准备。

接下来，尚丽新写了许多学术札记，对校勘这种纯技术的工作进行了理论总结。这和她的责任心有关。事实上，她在我们这个《乐府诗集》研究小组当中作用比较特殊。她分工负责研究版本，承担了确定底本的责任，自然也就成了校勘工作的带头人。所以，她一直在作积极的思索；而关于技术的思索通常又会引发关于价值的思索。

2000年11月16日，她重点思考了把校勘底本（文学古籍刊行社1955年影印傅增湘藏本）中配补的二十卷元本改换为《四部丛刊》本（即影汲古阁本）的可行性问题。要改换版本就要考虑每位同学所增加的不同的工作量，也要考虑复制底本的费用；要考虑工作量和费用就要考虑必要性。她很慎重，一时下不了决心。11月21日，她在日记中记下了陈垣先生一段话，作为自我勉励：“余惟校书虽小技，可以悟道。古人言校书如扫落叶，扫后又有；人每自以为无过，然过恒不能无，蘧伯玉言欲寡其过而未能，孔子言五十以学易可以无大过：皆此意。校书之道亦如是，一校二校三校仍恐不能无误，则唯有多校几次而已。”这话可以理解为：学术是一种追求自我完善的事业，无法计之以功利。

11月22日到25日，她主要分析各本当中的异体字。她原来设想利用异体字、正俗字来进行版本鉴定，现在发现这一设想并不现实，必须改换思路。在25日的学术札记中，于是出现了这样一段：“到扬州补了文献考据一课，还是很欣慰的。考据学不简单，需要发达的逻辑思维。进入文献考据学，其意义之于我，就是给了我一块基地，使我开始了由学习者向研究者的转变。”她的意思是：通过文献学可以学会真正的思考。这说明她找到了处理异体字、正俗字的办法。

12月7日，她完成了扬州大学所藏《乐府诗集》诸版本的校勘工作，写了一篇一万五千字的总结。其中分析了傅增湘配补本、《四部丛

刊》影印汲古阁本、清刊本、文渊阁《四库全书》本的特点，指出了中华书局校点本因使用劣本、擅改底本而产生的不足，列出了校勘记录。与此同时，她写下了自己的工作心得：“校勘中的问题越来越多，搬石头的活越到后来越需要技术。”“校无定法，从这个意义上说，任何一部书的校勘方法都是唯一的。”“既然如此，我们在他校的时候一定要慎用整理本，因为并不是每一个整理本都和《乐府诗集》形态相似。”“以后要考虑序跋研究。序跋研究不仅仅是版本学范围的问题。一部书的诞生和流传由多种因素（社会需要、物质条件、时代风尚等等）决定，序跋可以透露出更多的信息。”她似乎受到很多想法的冲击，需要寻找一条正确的道路。十天以后，她谈到：跟随问题前进而不趋奉时尚的闭门造车精神，“是成为优秀的、不可超越的、永恒的学者的条件之一”。

2001 年 2 月 19 日至 3 月 7 日，她在北京校书，走访了六家图书馆，校勘了一个宋本、两个元本、三个明修本、三个汲古阁本，并阅读了一批关于乐府研究的海外资料。3 月 19 日至 22 日，她在南京图书馆校书，校完了八千卷楼的明修本和陆烜所藏汲古阁本，同时收集了一批题跋和序跋资料。4 月 1 日至 20 日，她在上海图书馆、复旦大学图书馆等地，校完了《乐府诗集》的上海藏本，收集了有关《乐府诗集》版本研究的资料，并查阅了关于唐人总集别集的目录。这段时间她的收获很多。她在北京掌握了有关《乐府诗集》版本的基本情况，为进一步的版本比较作了准备；她在南京得到几位版本学专家的帮助，学会精细地考察一部书的成版过程；她在上海系统分析了《乐府诗集》的十几个版本，最终形成了进行《乐府诗集》版本研究的思路。她在思想上有了质的飞跃。从这个角度看，北京—南京—上海的校勘顺序是最幸运的顺序。她因此以一种感恩的心情看待这场访学经历。她说：她从老专家那里懂得，学术是一个薪火相传的事业，由于前人注意了优秀的题目，她才能得到完成这些题目的时机。她也从每位同学那里懂得，她是在《乐府诗集》校勘工作中获益最多的人——完成的工作是一件对

校，获得的东西则有三样：一是对校的成果，二是对《乐府诗集》版本的深刻认识，三是由此生发出来的从印刷术角度研究《乐府诗集》和乐府文学的信心。这时候，未来的博士学位论文的轮廓已经出现在她的脑海中了。她说：她将要进行的《乐府诗集》研究，主要目标是“结合印刷术和乐府文学的发展，从物质文明史的角度，理清一部书的诞生、流传和影响”；从另一面说，是“依据《乐府诗集》的物质存在（版刻和抄写），来研究乐府文学在元明清三代的传播”。

四

尚丽新是一个纯真的人，简洁朴素。尽管如此，她在扬州三年半，仍然留下了许多文字。除以上学术笔记以外，有博士论文、论文开题报告和围绕博士论文的一些学术写作。这些文字分量更多，也更精彩，表现了她的另一种攀登——作为独立研究者的攀登；但在这篇序文里，来不及一一引述。

不过，仅从她不到两年的经历中，我们已经能够了解一个学术人才的成长，了解作为本书之背景的那个精致而诗意的积累过程。这件事，可能比取得一项显赫的学术荣誉还要重要。古人是这样看的，故《论语·宪问》有所谓“古之学者为己，今之学者为人”一说。《后汉书·桓荣传》注解这句话说：“为人者，凭誉以显物；为己者，因心以会道。”这也正是尚丽新的看法。她喜欢做的表述是：“我追求工作和智慧带来的纯净的快乐。”在她的笔记中还记了这样一些话：

> 读书是一种有价值的生活方式，因为读书人是有能力读书并且有毅力读书的人。
>
> 学者要注意自己在本质上是个读书人，不要丧失作为一个读书人的原始热情。

追求知识是人本性中的需要，是人取得自由的一种手段，所以，追求的意义并不在于它怎样改变生存。

我们的工作只能是学术史的一个部分、历史过程的一个点。基于这一点，我们应该摆脱那种以构建宏观体系为目标的论文写作模式。

做一项踏实的工作，做一项能让自己放心的工作，从中感觉到的快乐更为隽永。

追求真理；热爱知识；尊重劳动。

这些话基本上也是说“因心以会道”。我知道，这是我说的话；但尚丽新用心记下来了，就表明了她的共鸣。

2003年秋天，在一次演讲会上，项楚先生提到“古之学者为己，今之学者为人”，说：“这句话在我们那个年代还管用，现在不管用。”我正好接着发言，便说：“其实，只要学术不消亡，还会有人做古人的。”我当时想到的就是扬州的读书生活，想到尚丽新说的“天真”。尽管项先生的看法是有道理的，指出了一种普遍存在的现实；但在我的理解中，学术生命仍然要用“天真”来做保证。

在扬州读过书，并且围绕《乐府诗集》写作博士学位论文的人，还有以下几位，他们可能也会赞同我的看法：

喻意志，著有《〈乐府诗集〉成书研究》；

崔炼农，著有《汉魏六朝乐府辞乐关系研究》；

许继起，著有《秦汉乐府制度研究》；

孙尚勇，著有《乐府文学文献研究》；

王立增，著有《唐代乐府诗体研究》。

他们都是尚丽新的同伴，有过相似的学习经历。他们都攀登过校勘、

考订、编年等等云梯，都在2002年或2003年取得博士学位。他们的学位论文大多尚未出版。他们的工作不大被人们了解，他们也好像不太着急被人了解。我这篇序文，事实上是为他们写的；当然，也是为我自己写的。

我想对这些同学说：我很期望，有一天，我们坐在一起，再细细地读一遍《乐府诗集》。

2008年7月15日，写于日本庆应义塾大学国际公寓310室。原载《〈乐府诗集〉版本研究》，中国社会科学出版社，2012年5月。

《〈乐府诗集〉成书研究》序

最近这些年，每到秋季开学的时候，我要给扬州大学博士生新生讲点课。第一堂课通常是讲故事。比如讲讲三十多年前的事，讲1979年的复旦大学，讲那时的研究生怎样从《史记》、《汉书》、《论语》、《孟子》、《诗经》、《楚辞》、《文选》、《四库全书总目》等典籍开始他们的历史学、思想史、文学史、文献学的课程，也就是讲重视基本功、重视读原著的道理。有时也讲二十多年前的事，讲1983年的扬州师范学院，讲那时的博士生怎样通过系统搜集资料来开辟新领域，也就是讲从资料出发而不是从框架或问题出发的道理。如果时间充裕，我还会讲十多年前的事，讲从1994年到2002年的扬州大学瘦西湖校区，讲这个校园里曾经有过的书院式的生活，也就是讲学术如何同人生融为一体。每讲一轮，我面前就会出现一批新面孔。终于到了这一天，新面孔里出现了第四代博士生，也就是学生的学生。这时我就有点隔世之感了，觉得他们真好像在“听奶奶讲那过去的事情”。

今天我请一位博士生吃饭，饭后在夜色苍茫的校园里散步。他向我谈起他的硕士导师，也就是我过去的学生，这使我不免把两代学生相比起来了。他说，他和导师已经是两代人了，他已经不像导师那样单纯和朴素了。这话让我微微一震。我不免想：尽管眼前这个校园的建筑物变化不大，但没料到，它的内容却有这样大的不同。这大概就是所谓“物是人非”吧。

前几天收到喻意志的信，信中邀我为《乐府诗集成书研究》写篇

序，随信还寄来一些关于写作背景的材料。《乐府诗集成书研究》原是喻意志的博士学位论文，作为她的指导教师，我自然是有责任向大家介绍这篇作品的。我联想到上面说的“学术人生一体”，于是从背景材料中找出一封信，打算谈谈她撰写博士学位论文时的情况。这信是喻意志写给她父母亲的，其正文如下：

不知不觉间又是盛夏了。我们这里桃花儿开过了，蔷薇花儿开过了，现在正是石榴花开的季节。我们屋前的枇杷熟了。每天我们都可以走到树下，选出最黄的一颗，细细品尝那种甜中微酸的滋味。依稀记得小时候对平叔叔家的枇杷树的艳羡，那种美妙的滋味，后来在记忆中越推越远了。没想到在扬州竟能圆了儿时的梦想。这真是件有意思的事。

我们的生活很有田园气息，相信下面的情况会让妈妈觉得高兴的。我们屋前屋后有几片菜地，以前由师母种植。师母回上海后，今年春天，我们三个女生便自己种菜了。我们把地翻了，买了茼蒿、四季豆、豆角、香菜、空心菜籽种下了，每两天浇一次水，有时也拔拔草，施施肥。基本上是靠天收吧。菜们都长得挺好的。现在，我们已经开始享受自己的劳动果实了。茼蒿吃完了一茬，现在马上可以吃第二茬了。四季豆也可以吃了，嫩得很。香菜吃得差不多了，空心菜长了两寸了。前些天邻居热情地给了我们不少南瓜、丝瓜、白瓜秧。我们都种下了，现在它们已经牵蔓了。看来我们有希望在这里过一个丰收的夏天。

我打算六月一日去北京看书查资料，大约在北京住半个月。查完资料后我就从北京直接回长沙。到时我再给您打电话。我六月底回扬州，暑假就不回家了。学习还是很紧张的。

好了，别的不多说，很想念您！

这是写于2001年夏天的信。这时喻意志既是上海师范大学的博士生，也是扬州这个博士生群体中的一员。她即将进入博士生三年级，是学习比较紧张的时候；但在信里，我们看到的是一片田园风光。这种田园式的读书生活今天已经不复存在了；不过能够想象，它所代表的单纯、朴素、清静，会像那位第四代博士生说的那样，一直种在享受过它的那些人心里。因为喻意志在日记中还记录了一位来自重庆的同学的一段话。其大意是说做学问的人有三种，第一种把学术当作自己的生命形态，第二种把学术当作自己的生活方式，第三种把学术当作自己的生存手段。重庆同学说："一个人应该用'心'去寻找自己在社会上的最本原的位置。"喻意志在日记里回应道：她渴望成为第一种人，因为她总是把学习当作最快乐的事情；而且，在内心深处，她总是在追求高雅与完美。这些话说明，喻意志所描写的单纯的生活，是具有典型意义的；当年住在这个校园里的人，他们的心态的确和这种生活密切关联。

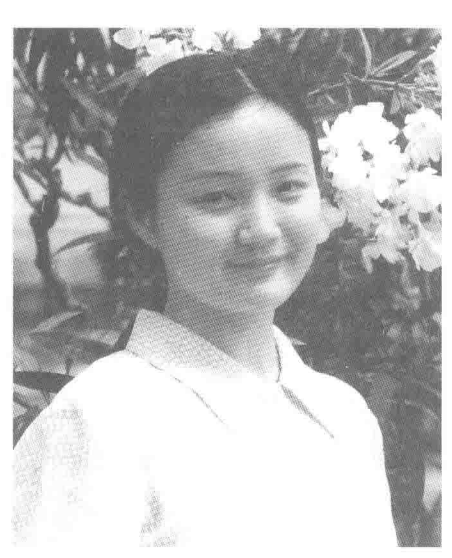
以上这些事，颇让我回味了一阵。十多年前的那种人和思想，在当时看来是再平常不过的了。我没想到，换一个角度，以十年后的眼光去看，却可以看出一些不平常来，甚至看出某种珍贵。这又说明，我们的时代的确是一日千里。

当然，好的学问并不一定需要田园生活来做陪衬。事实上，只要是读书种子，在哪里都会生根发芽。正因为这样，陶渊明有"心远地自偏"的说法，陈继儒有"闭门即是深山"的说法，钱钟书有"荒江野老屋"的说法。这些话是说人心里本有个田园，不待外求。不过，在现在这个"与时俱进"的时代，到处都是热土，到处都是物质刺激，到处都喊"早出人才"、"快出成果"，各种声音破门而入，人的心灵的确比以往任何时代都容易被欲望所激荡。高等学校自然不例外，在这里，很容易看到哗众取宠之学、阿世媚俗之学、粗制滥造之学。这个时候，善良的人不免会把过去那种纯净的求学态度，那种手工式的教学

方式，那种较少烟火气的学术制撰，当成自己的怀念。

而在这个时候，如果有人拿出十年前的作品，如果这作品是“心远”的产物，有“深山”和“荒江”的遗风，那么我想，它当然是会受到欢迎的。

读者面前的这部《乐府诗集成书研究》，就是这样的作品。2002年11月16日，当它作为博士学位论文提交答辩的时候，前辈学者以热情的态度对它表示了欢迎。答辩委员会的决议书说：“本文采用目录调查、版本利用及典籍校勘、统计分析等多种研究手段，对《乐府诗集》的编纂背景及资料来源作了全面论述，具有填补学术空白的意义。本文仔细梳理了郭茂倩及其家族成员的生平记载，对郭茂倩编纂《乐府诗集》的主客观条件作了深入探讨。本文通过对音乐背景和时代风气的考察，揭示了《乐府诗集》在宋代成书的条件。本文结合相关文献，分析了《乐府诗集》中的几百条注文，并考证了郭氏所引《歌录》、《古今乐录》等音乐文献的成书时代，确认了郭氏利用文献的基本原则及资料来源。全文视野广阔、资料丰富、思致细密、方法得当并富有新意……是一篇优秀的博士学位论文。”结合委员们的发言来看，这段评语有以下几个要点：（一）本论文出自一位琵琶演奏者之手，反映了她在古典文献学领域从无知到有知的大步跨越；（二）论文从《乐府诗集》的小注入手考察其资料来源，用心很细腻，是困而后知的产物；（三）论文尝试了种种考据方法，包括目录调查、版本利用、笺注和比勘、统计和列表，在技术上颇多创新；（四）论文收集的



2000年，25岁的喻意志

材料丰富、详赡，既显示了作者全身心的投入，也显示了比较深厚的功力。不难判断，这四个特点是同某种生命形态——单纯、朴素、清静的心境——相联系的。

今年六月初，喻意志来成都参加古琴研讨会，带来了她的五位学生。这都是些年轻的女孩，时而聚精会神，时而活泼喧闹，属于没心没肺的一代。不过喻意志介绍说，她们都已经进入中国古琴史、湖南音乐史、中国古代音乐文献研究等领域了，其中一位还完成了关于清代琴人游艺生活与琴乐传播的博士学位论文。说这些话的时候，喻意志的态度显得很慈祥，犹如当年在菜地拔草、浇水。我设想，如果让这些学生评论自己的老师，那么她们一定会说：她们不像导师那样单纯和朴素，尽管师生之间的年龄相差不到十岁。但现在我却觉得，对这句话应该这样来理解：年轻人已经建立了对单纯和朴素的向往，正在从她们的年轻导师那里传承心中的田园。

由于以上缘故，我相信，《乐府诗集成书研究》将积极地影响中国学术，特别是影响当前的《乐府诗集》研究。这不仅因为人类需要学术，学术需要纯真，而且因为纯真的学术需要传承，也必定会得到传承。

本文写于2011年9月，次年11月，意志因病去世。谨以此文表达悼念。

【附录】

作者学术年表

1977 年

12 月，参加恢复高考后首次考试，由江西师范学院南昌分院录取，从外语班转入中文班。

1979 年

9 月，进入上海复旦大学攻读硕士学位。专业方向中国文学批评史，导师王运熙教授。

1982 年

6 月，硕士学位论文《明曲本色论的渊源及其在嘉靖时代的兴起》通过答辩。

12 月，通过扬州师范学院博士生入学考试。专业方向隋唐燕乐歌辞，导师任中敏教授。

1985 年

12 月，博士学位论文《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》通过答辩。进入上海师范大学文学研究所工作。

1987 年

6 月至 8 月，在温州师范学院学习音韵学，为期 60 天。

9 月，往山西五台山参加“五台山学术思想讨论会”，发表论文《五台山与唐代佛教音乐》。

11 月，论文《琴曲歌辞〈胡笳十八拍〉新考》发表于《复旦学报》

第 4 期,《隋唐燕乐》发表于《中国首批文学博士学位论文选集》。

1988 年

5 月，论文《唐大曲及其基本结构类型》发表于《中国音乐学》第 2 期。

9 月，长篇论文《唐代酒令与词》发表于《文史》第 30 辑。

10 月，论文《南乐北渐和中国音乐风格的形成》发表于《中国社会科学》第 5 期。《原始信仰和中国古神》一书由上海古籍出版社出版。

本年评为副研究员，开始指导中国古代文学专业硕士研究生。

1989 年

3 月，往香港浸会学院参加佛教音乐讨论会，发表论文《汉唐佛教音乐述略》。

12 月，论文《论〈宋书乐志〉所载十五大曲》发表于《中国文化》第 3 辑。《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》(同任半塘先生合作)一书由巴蜀书社出版。

1990 年

全年阅读关于考古学、民族学、史前研究的书刊。 承担国家哲学社会科学基金青年项目“传播方式和中国诗体的变迁”。

1991 年

1 月，论文《解析敦煌舞谱结构的钥匙》发表于《中国音乐学》第 1 期。

7 月，所著第一部论文集《汉唐音乐文化论集》由台湾学艺出版社出版。

12 月，论文《佛教呗赞音乐与敦煌讲唱辞中“平”“侧”“断”诸音曲符号》发表于《中国诗学》创刊号。

本年评为研究员。《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》一书获第 5 届中国图书奖荣誉奖、首届全国优秀古籍二等奖、首届四川省最佳图书奖。

1992 年

本年获得霍英东教育基金资助，进行“汉民族文学艺术与周边文化”研究。11 月开始进行边疆地区民族文化考察，在云南南部旅行十多天。

指导叶昶完成硕士学位论文《宋代话本小说及其存在条件》。此文后发表于《扬州大学中国文化研究所集刊》第一集。

1993 年

3 月，《唐代酒令艺术》一书由台湾文津出版社出版。此书后由上海知识出版社（1995）、东方出版中心（1996）出版简体字本。

5 月，论文《楚宗庙壁画鸱龟曳衔图》（同叶昶合作）发表于《中国文化》第 8 辑。

7 月，在拉萨参加藏学讨论会，发表论文《论藏族文化的起源》。会后在泽当、穷结、萨迦、江孜、比如、安多、那曲等地考察四十多天。

12 月，由国务院学位委员会批准为中国古代文学专业博士生导师。

本年，指导潘建国完成硕士学位论文《唐代论议研究》。承担国家教委八五规划项目“中国原始艺术及思想研究”。

1994 年

5 月，所著《唐代酒令与词》获上海市 1986—1993 哲学社会科学优秀成果一等奖。论文《敦煌文学与唐代讲唱艺术》发表于《中国社会科学》第 3 期。

7 月至 9 月，往新疆考察，走访三十多个县市。

9 月迁居扬州，任扬州大学中国文化研究所所长。首届博士生入学。

10 月，论文《论古神话中的黑水、昆仑与蓬莱》发表于上海古籍出版社《选堂文史论苑》。

本年享受国务院颁发的政府特殊津贴。指导朱渊清完成硕士学位

论文《六诗论：关于〈诗〉的起源的若干问题》。

1995 年

1 月，长篇论文《火历质疑》发表于《中国天文学史文集》第 8 集。

1996 年

1 月，论文《中国韵文的传播方式及其体制变迁》发表于《中国社会科学》第 1 期。

11 月，所著《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》由中华书局出版。长篇论文《敦煌论议考》（同潘建国合作）发表于《中国古籍研究》创刊号。

1997 年

1 月至 4 月，偕博士生赵塔里木前往吉尔吉斯斯坦、哈萨克斯坦，对东干民族（西北中国人迁入中亚后形成的民族）进行考察研究。

11 月，论文《汉藏语猴祖神话的谱系》发表于《中国社会科学》第 6 期。

12 月，所著《唐代酒令艺术》获江苏省哲学社会科学优秀成果一等奖。

本年，指导王胜华完成博士学位论文《中国戏剧的早期形态》，指导戴伟华完成博士学位论文《唐代使府与文学研究》。

1998 年

6 月，所著第二部论文集《中国早期艺术与宗教》由东方出版中心出版。

8 月至 9 月，首次往越南河内汉喃研究院考察汉文古籍。

12 月，所编《扬州大学中国文化研究所集刊》由江苏古籍出版社出版，发表长篇论文《诗六义原始》。

本年，所著《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》获上海市哲学社会科学优秀著作二等奖、国家教育部人文社会科学优秀著作三等奖。指导完

成以下博士学位论文：傅修延《中国叙述传统的形成》、王廷洽《楚文化与两汉文学》、赵塔里木《在中亚传承的中国西北民歌：东干民歌研究》。

1999年

4月，论文《原始佛教的音乐及其在中国的影响》发表于《中国社会科学》第2期。

12月，长篇论文《唐代谣歌研究》发表于《中国人文社会科学博士硕士文库》。

本年，指导完成以下博士学位论文：周广荣《梵语〈悉昙章〉在中国的传播和影响》、汪俊《两宋之交文学发展的地域性研究》、方志远《明代城市与明代市民文学研究：以成化、弘治、正德为中心》。

2000年

3月至6月，论文《小说和诗体传》、《演音、演歌、演传和演字》等发表于越南国家社会科学研究中心刊物《汉喃杂志》第1期、第2期。

7月，论文《中国音乐文献学：以杨荫浏为枢纽的两个时期》（同喻意志合作）发表于《中国音乐学》第3期。

8月，偕博士生何剑平前往敦煌，参加"敦煌学国际学术讨论会"，发表论文《从莫高窟第61窟维摩诘经变看经变画和讲经文的体制》。

9月，任四川大学中国俗文化研究所兼职研究员。论文《唐传古乐谱和与之相关的音乐文学问题》（同陈应时教授合作）发表于《中国社会科学》第5期。

本年，所著《诗六义原始》获上海市哲学社会科学优秀成果一等奖。承担教育部古籍委员会项目《历代乐志律志校释》。指导完成以下博士学位论文：马银琴《西周诗史》、何剑平《敦煌维摩诘文学研究》。

2001年

2月至4月，第二次前往越南考察研究汉文古籍。

3月，论文《〈越南汉文小说丛刊〉和与之相关的文献学问题》发表于台湾《中央研究院中国文哲研究集刊》第18期。

5月，完成《越南汉喃文献目录提要》一书。

9月，论文《中国音乐学史上的“乐”“音”“声”三分》发表于《中国学术》第3期。

11月，论文《东干文学和越南古代文学的启示：关于新资料对文学研究的未来影响》发表于《文学遗产》第6期。

12月，所著《汉文佛经中的音乐史料》一书（同何剑平、周广荣合作）由巴蜀书社出版。长篇论文《越南访书札记》发表于《新国学》第三卷。

本年，承担国家社会科学基金项目“《乐府诗集》研究”。指导完成以下博士学位论文：孙晓晖《两唐书乐志研究》、李方元《宋史乐志研究》、王福利《辽金元三史乐志研究》。

2002年

9月，论文《越南古代诗学述略》（同何仟年合作）发表于《文学评论》第5期。

11月，论文《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》发表于《清华大学学报》第6期。

12月，调任清华大学中文系教授。迁居北京。

本年，指导完成以下博士学位论文：扬州大学许继起《秦汉乐府制度研究》、孙尚勇《乐府史研究》，上海师范大学崔炼农《汉魏六朝乐府辞乐关系研究》、喻意志《〈乐府诗集〉成书研究》、尚丽新《〈乐府诗集〉的刊刻和流传》。又指导朱旭强完成硕士学位论文《乐纬所见颛顼帝喾乐名考辨》，在上海师范大学通过答辩。

2003年

1月，《越南汉喃文献目录提要》一书由台湾中央研究院文哲研究所出版。论文《从越南俗文学文献看敦煌文学研究和文体研究的前景》发表于《中国社会科学》第1期。

2 月初，第三次往越南考察汉文古籍，3 月末因萨斯返回。所著第三部论文集《从敦煌学到域外汉文学》由商务印书馆出版。

12 月，《词曲研究》(同杨栋合编) 一书由湖北教育出版社出版。论文《隋唐五代词曲概述》等发表于韩国敦煌学会所编《东西文化交流研究》第 6 辑。

本年，指导完成以下博士学位论文：扬州大学曹柯平《中国洪水后人类再生神话类型学研究》、何仟年《越南古典诗歌传统的形成：莫前诗歌研究》、杨晓霭《宋代声诗研究》，上海师范大学蒋瑞《铭刻书写与中国散文的起源》。

2004 年

2 月，往韩国汉阳大学中文系任教一年。

4 月，论文《早期道教的音乐与仪轨》发表于韩国道教文化学会《道教文化研究》第 20 辑。

6 月至 7 月，在汉阳大学音乐学院做系列演讲，内容有："20 世纪的中国传统音乐研究"、"隋唐燕乐和中国音乐史的分期"、"音乐文献学：中国传统音乐研究的入门途径"、"从'乐''音''声'三分看中国古代音乐学的性格"、"《胡笳十八拍》和古琴艺术史"、"乐部和中国音乐传承研究"。

9 月，论文《潘重规先生"变文外衣"理论疏说》发表于台湾敦煌学会《敦煌学》第 25 辑。

12 月，长篇论文《唐代乐部研究》和 *Yuebu* of the Tang Dynasty: Musical Transmission from the Han to the Early Tang Dynasty (均同孙晓晖合作) 分别发表于《国学研究》第 14 卷和 Yearbook for Traditional Music, Vol.36.

本年多次在韩国参加学术会议和演讲会，并发表论文《中国词学的普遍性和特殊性》、《从曲子辞到词：关于词的起源》、《〈高丽史·乐志〉"唐乐"的唐代渊源》、《罗丽二朝的佛教音乐史料》、《〈红楼梦〉

中的子平之术：人物命运及小说正续二书的关系》等。指导完成以下博士学位论文：扬州大学王立增《唐人乐府研究》、上海师范大学温显贵《清史乐志研究》。

2005 年

1 月，论文《从〈高丽史·乐志〉“唐乐”看宋代音乐》发表于《中国音乐学》第 1 期。

3 月，论文《龙的实质和龙神话的起源》、《从敦煌本共住修道故事看唐代佛教诗歌文体的来源》等发表于《清华大学古代汉文学论集》。

5 月，长篇论文《〈高丽史·乐志〉“唐乐”的文化性格及其唐代渊源》发表于《域外汉籍研究》创刊号。

9 月，论文《〈文心雕龙〉风格理论的〈易〉学渊源》发表于《清华大学学报》第 5 期。

指导完成以下博士学位论文：上海师范大学朱旭强《交趾汉化研究》、扬州大学刘玉珺《越南汉喃典籍的文献学研究》。

2006 年

9 月，调任四川师范大学首席教授。迁居成都。

11 月，在四川省峨边县毛坪乡长梯村度过彝族新年。

12 月，前往汉城。此后由韩国学术交流基金会资助，在梨花女子大学工作八个月，进行《高丽史乐志》研究。

本年承担四川省哲学社会科学重点项目《中国早期思想与符号研究》。指导徐厚广完成硕士学位论文《法藏敦煌〈诗经〉卷子 P2506、P2514、P2538 研究》，在清华大学通过答辩。

2007 年

本年多次在韩国参加学术会议，发表论文《龙信仰在朝鲜半岛的流传》、《〈高丽史乐志〉研究对于中国学术的意义》、《关于〈高丽史乐志〉研究的四个问题》。

8 月回国，参加南京大学域外汉籍研究国际学术研讨会，发表论文

《从〈高丽史〉的编印看鲜初史学》。再次受聘为扬州大学文学院教授。

10月，在四川茂县飞虹乡、黑虎乡和黑水县考察羌族文化。论文《夏代的“九歌”及其同五行说的关联》发表于《中国音乐学》第4期。

11月，论文《经呗新声与永明时期的诗歌变革》（同金溪合作）发表于《文学遗产》第6期。

本年承担国家哲学社会科学基金项目《高丽史乐志研究》。指导金溪完成硕士学位论文《六朝诗歌吟诵与诗体变革》、刘明完成硕士学位论文《敦煌残卷所见先唐诗歌研究》，在清华大学通过答辩。

2008年

1月，往云南楚雄考察彝族文化，在楚雄苍岭镇西云村、姚安县太平镇白沙冲村、姚安县仁和乡大石丫口、永仁县猛虎乡阿里地村住宿、调查。

3月，论文《从“五官”看五行的起源》发表于《中华文史论丛》第89辑。

4月，论文《从朝鲜半岛上梁文看敦煌儿郎伟》发表于南京大学《古典文献研究》第11辑。

6月，由日本住友财团提供小额资助，在庆应义塾大学工作一年，进行“大陆音乐在日本的传承”研究。《四神：起源和体系形成》一书由上海人民出版社出版。

7月，《中国早期思想与符号研究》（两卷本）由上海人民出版社出版。

9月，论文《韩国学者的“唐乐”研究》发表于《音乐研究》第5期。

11月，论文《关于〈古今乐纂〉和音乐文献的辨伪》发表于《文艺研究》第11期。

本年，指导李飞跃完成硕士学位论文《中晚唐五代宫廷及教坊乐舞人员流散考》，在清华大学通过答辩。

2009 年

1 月，受聘为日本上野学园大学日本音乐史研究所特邀研究员。

3 月，论文《论汉文化的“诗言志，歌永言”传统》发表于《文学评论》第 2 期。

6 月起，主持二十四史和《清史稿》修订工程分支项目“历代乐志修订”。

10 月，论文《论中国乐部史上的隋代七部乐》发表于《中国音乐学》第 4 期。 在西昌参加“古彝文化与三星堆文化探源学术研讨会”，发表论文《论三星堆、金沙遗址兽面图像同古彝文化的关联》。

11 月，主持召开“古代汉文学的生存与传播学术讨论会”。

本年，指导张宏完成硕士学位论文《汉晋时期地方教育与文学关系研究》，王皓完成硕士学位论文《陈孚〈交州稿〉与元代的中越文化交流》，在四川师范大学通过答辩。

2010 年

1 月，考察笔记《走过茂县是北川》发表于《中华文化论坛》第 1 期；工作总结《关于各史乐志音乐名词的书名号等问题》发表于《点校本二十四史及〈清史稿〉修订工程简报》第 42 期。

5 月，论文《〈文心雕龙 · 乐府〉三论》发表于《文学遗产》第 3 期；《论道藏中的音乐史料》（同王皓合作）发表于《音乐研究》第 3 期；《再论音乐文献辨伪的原则和方法》发表于《文艺研究》第 5 期；《域外汉籍研究中的古文书和古记录》发表于《域外汉籍研究集刊》第 6 辑。

6 月，论文《论〈老子〉首章及其“道”的原型》发表于《中华文史论丛》第 2 期。

8 月上旬，往西昌参加火把节活动，提交论文《论火把节的来源兼

及中国民族学的“高文化”问题》，会前往普格县西洛镇、螺髻山镇考察。中旬到四川省马边县，参加热布（草偶）、神鬼像（泥偶）讨论会。

9 月，长篇论文《饕餮神话和艺术的真相》发表于《艺术与科学》第 10 卷。所著第四部论文集《起源与传承：中国古代文学与文化论集》一书由凤凰出版社出版。

本年，《中国早期思想与符号研究》一书获四川省哲学社会科学优秀成果一等奖。指导蒲政完成硕士学位论文《苏轼唱和词研究》、王波完成硕士学位论文《大晟府的音乐与文学》，在四川师范大学通过答辩。

2011 年

3 月至 4 月，演讲稿《经典之前的中国智慧》连载于《西南民族大学学报》第 3 期、第 4 期。

5 月，论文《从〈琴操〉版本论音乐古籍辑佚学》（同博士生余作胜合作）发表于《音乐研究》第 3 期。

6 月至 8 月，《朝鲜半岛〈步虚子〉的中国起源》一文发表于《四川师范大学学报》第 4 期。又，论文《从〈酉阳杂俎〉看唐代音乐》、《明朝和高丽的音乐交往：1368 年—1373 年》分别发表于《音乐艺术》和《中国音乐学》。

10 月，往北京参加国家社科重大招标项目“中国上古知识、观念与文献体系的生成与发展研究”申报，未成功。

12 月，《论变文、讲经文的联系与区别——关于梅维恒〈唐代变文〉的几个问题》一文发表于《国学研究》第 28 卷。

本年，指导路勤凤完成硕士学位论文《中国文学史上的平城时代》、任子田完成硕士学位论文《汉末魏晋谈论与说理文研究》，在四川师范大学通过答辩。

2012 年

1 月，第五部论文集《隋唐音乐及其周边》由上海音乐学院出版社出版。

3 月，《论〈梅葛〉中的文化数字》发表于《民族文学研究》第 2 期；《论〈汉书艺文志〉所载汉代歌诗的渊源》（同许继起合作）发表于《中国社会科学院文学研究所学刊》；《论火把节的来源——兼及中国民族学的“高文化”问题》发表于《清华大学学报》第 2 期。后文于次年获“百盛-清华学报优秀论文奖”。

3 月至 7 月，论文《域外汉文音乐文献述要》（《越南、韩国篇》、《日本篇》、《乐书目录篇》）发表于《中国音乐学》第 2 期至第 4 期。

7 月至 9 月，论文《高丽俗乐的中国渊源》发表于《中国社会科学》第 7 期；《鱼山梵呗传说的道教背景》（同金溪合作）发表于《中国文化》第 36 期。

9 月，调任温州大学人文学院教授。迁居温州。

10 月，承担国家社科重大招标项目“域外汉文音乐文献整理与研究”。

11 月，受聘为新疆师范大学中亚音乐文化研究中心首席专家。

本年，指导完成以下博士学位论文：四川师范大学余作胜《汉代乐书的文献学研究》、王皓《宋代外交行记与语录研究》，扬州大学武玉秀《唐代净土文学艺术研究》。

2013 年

2 月，论文《鱼山梵呗传说考辨》（同金溪合作）发表于《文史》第 102 辑。

5 月，往韩国延世大学参加渊民学会年会，作主题发言《论渊民先生的乐府观》。

7 月，论文《中国音乐文学史上的三大问题》（同伍三土合作）发表于《文艺研究》第 7 期。

8 月,《从敦煌学到域外汉文献研究》由商务印书馆出版。

12 月,《中国音乐文献学初阶》由北京大学出版社出版。

本年，指导伍三土完成博士学位论文《宋词音乐的专题研究》，在扬州大学通过答辩。

[General Information]
书名=章贡随笔
作者=王小盾著
页数=374
SS号=13667440
DX号=
出版日期=2014.11
出版社=南京南京大学出版社

附录

《〈乐府诗集〉成书研究》序

作者学术年表